Cássia Navas, Marta Isaacsson, Sílvia Fernandes

ORGANIZAÇÃO

ENSAIOS EM CENA

ABRACE

"*A pesquisa teórica e os processos criativos na cena contemporânea*" foi o eixo temático da V Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, realizada em São Paulo em 2009. No balanço da primeira década de existência da associação, discutiu-se a parceria cada vez mais estreita entre os criadores atuando nos campos do teatro, da dança e da performance no Brasil e os pesquisadores trabalhando nas universidades e nos programas de pós-graduação brasileiros.

Foi para captar e valorizar o que de mais significativo se apresentou durante a reunião que a Comissão Editorial da Abrace propôs a realização deste livro. Além de colaborações dos dois convidados internacionais – Hans-Thies Lehmann e Óscar Cornago – reúnem-se textos de dezoito dos pesquisadores participantes, representativos da investigação em suas respectivas áreas.

Luiz Fernando Ramos

ABRACE

CNPq
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISBN 978-85-87776-07-5
9 788587 776075

ENSAIOS EM CENA representa um passo a mais no projeto da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas de ser instrumento de fortalecimento e divulgação da pesquisa na área.

Além de reuniões, encontros, debates e intercâmbios entre pesquisadores, a Abrace tem contribuído com a edição de diferentes publicações, como o livro que agora chega às mãos do leitor e repercute parte das discussões da V Reunião Científica, realizada em São Paulo em 2009. Os dezoito ensaios que o constituem são exemplos da pluralidade de abordagens, da profundidade de análises e da exploração dos territórios teóricos e metodológicos que caracterizam a atualidade da pesquisa das artes cênicas no Brasil.

Entre os autores aqui reunidos, encontram-se, além dos pesquisadores da associação, investigadores estrangeiros como o alemão Hans-Thies Lehmann e o espanhol Óscar Cornago, que abordam questões ligadas à relação entre teoria e prática teatral. Os trabalhos dos autores nacionais estão organizados em quatro seções temáticas: Teorias do Contemporâneo (Cassiano Quilici, Renato Ferracini e Stephan Baumgärtel), Poéticas da Cena (Antonia Pereira Bezerra, Armindo Bião, Beatriz Ângela Cabral e Ciane Fernandes), Procedimentos de Criação (Graziela Rodrigues, Regina Müller, Ernani Maletta, Paulo Merisio e Helena Katz) e Memória da Cena (Giuliana Simões, Luiz Cláudio Cajaiba Soares, Luiz Humberto Martins Arantes, Eliana Rodrigues Silva, Clóvis Massa e Christine Greiner).

Essa produção intelectual está estreitamente relacionada às redes de pesquisa que a Abrace ajudou a formar. Por isso, pode-se dizer que este livro é expressão da consolidação e expansão de um campo de trabalho associado ao acentuado crescimento dos programas de pós-graduação brasileiros nos últimos dez anos.

Com a organização de *Ensaios em cena*, o Conselho Editorial da atual gestão investe no aprofundamento de temas que cortam nossos debates e permite que pesquisadores e artistas possam compartilhar das reflexões que concentram as atenções de nossas instâncias de encontro.

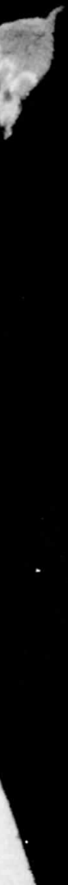
ANDRÉ CARREIRA
Ex-presidente da Abrace (2001-2003)

ENSAIOS EM CENA

Cássia Navas, Marta Isaacsson, Sílvia Fernandes

ORGANIZAÇÃO

ENSAIOS EM CENA



ABRACE

CNPq

PREFÁCIO
Luiz Fernando Ramos, **7**

APRESENTAÇÃO
Cássia Navas, Marta Isaacsson, Sílvia Fernandes, **8**

TEORIA E EXPERIÊNCIA DO TEATRO
Hans-Thies Lehmann, **14**

I

TEORIAS DO CONTEMPORÂNEO

O "CONTEMPORÂNEO" E AS EXPERIÊNCIAS DO TEMPO, Cassiano Sydow Quilici, **24**

CONFLITOS ESTRUTURAIS NO TEXTO PÓS-DRAMÁTICO: REFLEXÕES SOBRE O DESLOCAMENTO DO CONFLITO DRAMÁTICO NA TEATRALIDADE PERFORMATIVA E SUA APLICAÇÃO NA DRAMATURGIA TEXTUAL BRASILEIRA, Stephan Baumgärtel, **34**

EXPERIMENTAR O TERRITÓRIO MICRO, Renato Ferracini, **46**

II

POÉTICAS DA CENA

NARRATIVA, ESTADOS DE CHOQUE E SUSPENSÃO DA CONSCIÊNCIA: CONSTRUÇÕES DRAMÁTICAS, Antonia Pereira Bezerra, **60**

UM CASO DE PESQUISA EM ARTES DO ESPETÁCULO NO MEIO ACADÊMICO E NO MEIO PROFISSIONAL, Armindo Jorge de Carvalho Bião, **70**

ENTRE IMPULSO E ESTRUTURA: ANÁLISE EM MOVIMENTO E VIDEODOCUMENTÁRIO NO PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA-TEATRO, Ciane Fernandes, **82**

A ESTÉTICA DO DISSENSO EM PROCESSOS COLETIVOS, Beatriz Ângela Vieira Cabral, **94**

III
PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO

BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE (BPI) E A DANÇA DO BRASIL, Graziela Estela Fonseca Rodrigues, **108**

PERFORMANCE E CORPO EM MOVIMENTO NO RITUAL INDÍGENA E NA CENA CONTEMPORÂNEA, Regina Polo Müller, **117**

UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA A APROPRIAÇÃO DE CONCEITOS DO DISCURSO MUSICAL NA CRIAÇÃO CÊNICA, Ernani de Castro Maletta, **127**

MELODRAMA: INVESTIGAÇÃO DE REPERTÓRIO ATORIAL NA CENA CONTEMPORÂNEA, Paulo Merisio, **141**

UMA PROPOSTA EVOLUCIONISTA PARA O ENTENDIMENTO DE PROJETO, Helena Katz, **152**

IV
MEMÓRIA DA CENA

A EXPERIÊNCIA MODERNA EM FLÁVIO DE CARVALHO, Giuliana Simões, **168**

DISPOSIÇÃO PALCO/PLATEIA AO LONGO DA HISTÓRIA: LUGAR E PAPEL DO ESPECTADOR, Luiz Cláudio Cajaiba Soares, **178**

DRAMATURGIA DE VIDA DE GALILEU: CAMINHOS DA PESQUISA TEÓRICA NA CONSTRUÇÃO DA CENA TEATRAL BRECHTIANA, Luiz Humberto Martins Arantes, **190**

POSSÍVEIS CAMINHOS DA PESQUISA EM DANÇA SOB ENFOQUE HISTÓRICO-CRÍTICO, Eliana Rodrigues Silva, **198**

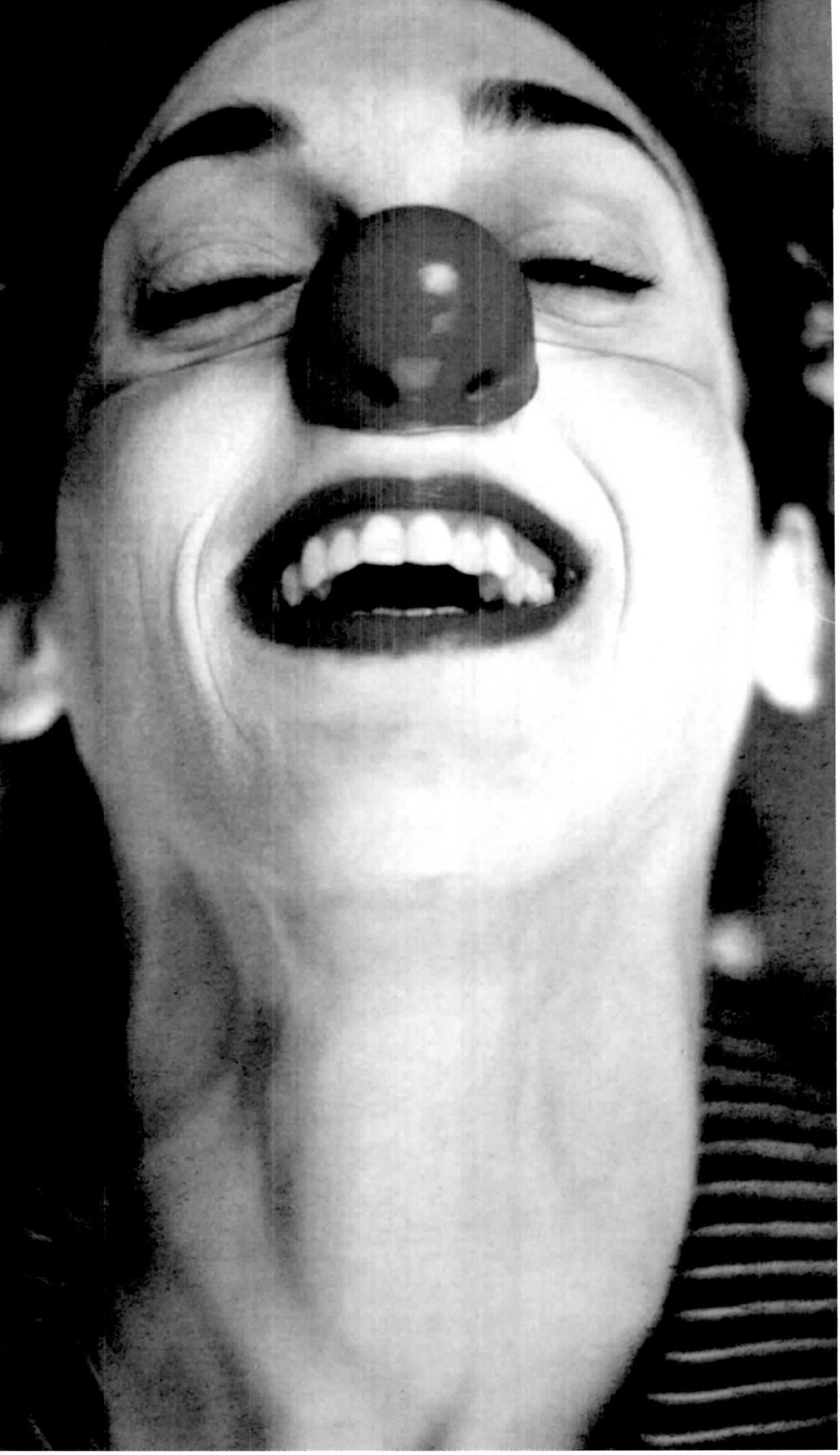
DA MEMÓRIA RETIDA AO ESQUECIMENTO PROFUNDO: REMEMORAÇÃO DAS PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS DE RECEPÇÃO TEATRAL, Clóvis Massa, **208**

O QUE RESTA DO BUTÔ: OS RISCOS DO COLONIALISMO NA DANÇA, Christine Greiner, **218**

ONDE ACABA A TEORIA? Óscar Cornago, **230**

SOBRE OS COLABORADORES, **235**

DIRETORIA DA ABRACE, **239**



PREFÁCIO

A V Reunião Científica da Abrace em São Paulo foi um marco na história de nossa associação. Dez anos depois de nosso primeiro congresso, voltamos a nos reunir no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP, dessa vez para um balanço da primeira década de existência.

Com o tema "A pesquisa teórica e os processos criativos na cena contemporânea" discutiu-se, por dois dias, a parceria cada vez mais estreita entre os criadores atuando nos campos do teatro, da dança e da performance no Brasil e os pesquisadores trabalhando nas universidades e nos programas de pós-graduação brasileiros.

Seja por meio dos textos inscritos nos Grupos de Trabalho, seja nos encontros abertos e transversais a partir de temáticas dominantes, a reunião serviu também para um reexame dos procedimentos organizativos até aqui adotados e para a discussão dos caminhos futuros. Desde a sua fundação, em 1998, a Abrace cresceu muito além das expectativas iniciais, por certo refletindo o dinamismo da área de Artes Cênicas na pesquisa e na pós-graduação em artes no País.

Foi para captar e valorizar o que de mais significativo se apresentou durante a reunião que a Comissão Editorial propôs a realização deste livro, para além dos anais eletrônicos com todas as comunicações inscritas. Além de colaborações dos dois convidados internacionais – Hans-Thies Lehmann e Óscar Cornago –, reúnem-se textos de dezoito dos pesquisadores participantes, representativos da investigação em suas respectivas áreas.

A atual diretoria se orgulha da realização da V Reunião Científica e de ter conseguido efetivar a publicação dos anais eletrônicos, mas a maior conquista, sem dúvida, foi concretizar essa publicação, que se tornará, por certo, referencial a todos os pesquisadores em Artes Cênicas no País. Resta agradecer às professoras que integram a Comissão Editorial, a todos os colaboradores e, principalmente, ao CNPq, sem cujo apoio teria sido impossível realizar esse feito.

LUIZ FERNANDO RAMOS
Presidente da Abrace

APRESENTAÇÃO

Em 2006, com o lançamento do livro *Metodologias de pesquisa em Artes Cênicas* pela editora 7 Letras, a Abrace deu início a um projeto editorial mais amplo, contemplando outras ações além da publicação dos anais de eventos. É na continuidade dessa importante iniciativa, no compromisso da Associação em divulgar as pesquisas desenvolvidas por seus sócios e, através delas, fomentar novos questionamentos e investigações, que chegamos aqui a uma segunda publicação: *Ensaios em cena*.

A presente publicação reúne dezoito ensaios de autoria de sócios pesquisadores da Abrace, compondo uma cartografia da pesquisa em Artes Cênicas desenvolvida hoje no Brasil. Nesse conjunto se reconhece a pluralidade, natural e saudável, de temas, metodologias e horizontes teóricos que caracteriza a produção de pesquisa de uma associação onde estão reunidos profissionais com formações e experiências distintas, ainda que motivados pela mesma paixão pelo espetáculo vivo da cena.

Abre e abrilhanta significativamente *Ensaios em cena* a reflexão do professor e crítico teatral Hans-Thies Lehmann, tecida por ocasião de sua conferência de abertura da V Reunião Científica. Em seu texto, Lehmann perpassa múltiplas questões pulsantes nos estudos sobre a cena contemporânea, tais como a teoria como reflexão sobre a experiência e a prática teatral como pesquisa; a irrupção sobre a cena de material documentário da realidade quotidiana, assim como o discurso teórico posto sobre o palco; novas vivências de trabalho coletivo e o afastamento do excesso de profissionalismo.

Incertezas permeiam não só a prática da arte, mas também a da pesquisa. Assim nos provoca o pesquisador Óscar Cornago, através de múltiplas e aguçadas questões que aparecem no texto final dessa publicação, tornando seu encerramento um convite ao diálogo vital entre vida, arte e pensamento.

No corpo central da publicação, os ensaios dos pesquisadores da Abrace se encontram distribuídos em quatro seções: *Teorias do contemporâneo*, *Poéticas da cena*, *Procedimentos de criação* e, finalmente, *Memória da cena* – de acordo com o perfil investigativo dos estudos, sem, no entanto, encerrá-los numa categorização estática.

A seção *Teorias do contemporâneo* abriga trabalhos de caráter conceptual cujo intuito maior é discutir o teatro a partir de noções de contemporaneidade, textualidade e corporeidade. Reúne reflexões de Cassiano Quilici sobre a ideia de contemporâneo problematizada por Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin e Giorgio Agamben; relata conexões que Stephan Baumgartel estabelece entre o conceito de pós-dramático e a dramaturgia performativa; apresenta considerações de Renato Ferracini sobre pedagogia do ator apoiada em eliminação de doxas corpóreas e capaz de ampliar a potência da ação.

A seção *Poéticas da cena* acolhe investigações de caráter teórico-prático que compreendem a realização de uma criação artística. Nesse espaço, Antônia Pereira aborda diferentes questões acerca da narrativa, recorrendo às ideias de Jean-Pierre Vernant, Paul Ricoeur e Pierre Le-Quéau e revela como as alterações da capacidade narrativa do sujeito submetido a situações de impacto (petrificação e estupor) tornaram-se tema central de sua trilogia dramática *A morte nos olhos*, *A memória ferida* e *Na outra margem*.

Em articulação da pesquisa acadêmica com a prática artística profissional, Armindo Bião desvenda os procedimentos de criação da personagem Dona Ambrosina para o espetáculo *O pique dos índios ou A espingarda de Caramuru*, a partir de estudos realizados, sob o horizonte teórico da etnocenologia, acerca da personalidade histórica de Doña María de Padilla.

Ciane Fernandes analisa três processos criativos em dança-teatro sob sua direção, enumerando as fases desse processo: "sessões de movimento autêntico com filmagem", "observação realizadora através da análise Laban/Bartenieff em movimento (LMA)", "reconstrução criativa" e "composição cênica segundo princípios da dança-teatro".

No relato sobre a criação do experimento cênico *Macbeth – da ambição à loucura*, a dimensão estética do dissenso torna-se o eixo central da reflexão de Beatriz Cabral que, encontrando suporte teórico no pensamento de J. Rancière, tece articulações entre as tensões próprias do drama e as rupturas, no contexto do processo de criação, do consenso entre os sujeitos participantes do jogo teatral em decorrência das diferentes visões de mundo.

Na seção *Procedimentos de criação* encontram-se reunidos estudos voltados às práticas formativas e metodologias de criação cênica. Nesse contexto, Graziela Estela Fonseca Rodrigues apresenta seu método de pesquisa-criação *Bailarino-Pesquisador-Intérprete*, no qual trabalha a integração dinâmica de aspectos culturais, sociais, fisiológicos e afetivos de cada artista, numa discussão em que, na procura de uma dança com e como identidade, relaciona seu pensamento às ideias dos pesquisadores Antonio Damásio, Melaine Klein e Paul Schilder.

Regina Polo Müller descreve duas experiências de pesquisa: uma junto aos índios asuriní do Xingu e outra sobre a criação de performance inspirada na atriz-dançarina Carmen Miranda, enfocando-se o corpo como lugar de incorporação da personagem, a partir do conceito de "comportamento recuperado" de Richard Schechner e do vivenciado em trabalho de campo junto à pesquisadora Graziela Rodrigues.

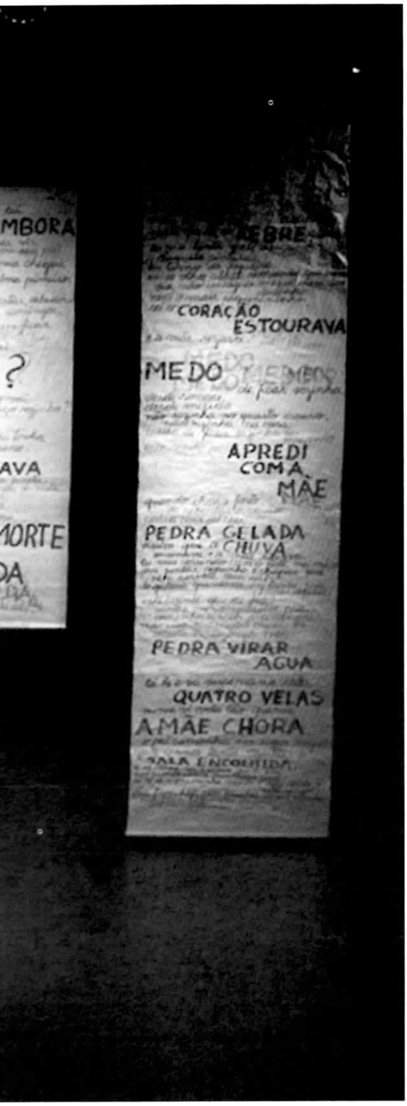
Ernani Maleta propõe um programa pedagógico para o aprendizado, pelo ator, de alguns parâmetros básicos do discurso musical úteis à criação cênica, no qual a percepção corporal joga papel determinante. É no universo do melodrama que Paulo Merisio busca procedimentos capazes de ampliar o repertório do ator para a cena contemporânea e, nesse propósito, revisita a melodramaturgia e os exercícios da prática pedagógica de Phillipe Gaullier. Em "Uma proposta evolucionista para o entendimento de projeto", Helena Katz discorre sobre a "questão do projeto" e as epistemologias com as quais ele se tece, na perspectiva do que Boaventura Souza Santos chama de "epistemologias do sul".

Em *Memória da cena*, o passado das artes cênicas se faz presente através de diferentes estudos. Giuliana Simões enfoca a relação entre teatro e modernismo no Brasil a partir da experiência pioneira de Flávio de Carvalho, definindo as mudanças cruciais que a prática e a reflexão do artista representaram na época. A relação entre espaço cênico e espectador na história do teatro é objeto de escrutínio de Luiz Cláudio Cajaiba Soares, que revê a disposição palco-plateia em abordagem ilustrada, com base nos autores Heinz Kindermann e Erika Fischer-Lichte. Luiz Humberto Martins Arantes traça um paralelo entre o contexto social e político alemão e norte-americano vividos por Bertolt Brecht à época da escritura de *A vida de Galileu* e o período histórico renascentista, no qual se desenvolve a sua obra dramática. Em "Possíveis caminhos da pesquisa em dança sob o enfoque histórico-crítico", Eliana Rodrigues Silva apresenta uma cartografia de pesquisas produzidas em programas de pós-graduação brasileiros, com ênfase em questões históricas da evolução da dança, apontando para a mudança de panorama da área no País, também a partir de reflexões que se multiplicam mediante o discurso de coreógrafos, dramaturgos e intérpretes. Clóvis Massa recupera o processo de leitura de suas primeiras experiências como espectador de teatro, analisando-as a partir da síntese valiosa dos estudos de semiologia e recepção teatral, especialmente Patrice Pavis, Marco de Marinis e Hans-Robert Jauss. No texto "O que resta do butô: os riscos do colonialismo na dança", Christine Greiner analisa o caso específico do butô a partir da discussão proposta pelo filósofo Giorgio Agamben sobre o "conceito de testemunho", estabelecendo um breve histórico sobre os diálogos entre Japão e Brasil, assinalando-se aspectos políticos de sua presença na América Latina.

No percurso das seções, no cruzamento dos estudos revela-se finalmente o "estado da arte" das investigações dos pesquisadores que compõem a Abrace, associação que, pioneira e moderna, articula constantemente os campos acadêmicos do circo, dança, performance e teatro. Nosso muito obrigado aos autores pela disponibilidade e preciosas colaborações.

CÁSSIA NAVAS, MARTA ISAACSSON, SÍLVIA FERNANDES
Conselho Editorial Abrace 2009-2010

TRAVESSIA
LONGE DALI
CADUCOU
EU RIA
CORRIA
TESOURO
TEIA AMARRADA
CORES INFINITAS
NASCEU
VISTA CURTA
CONFUSO
PINGUELA?
O PROBLEMA ERA ELA
O avô italiano
O MARTELO
FUGIU
BRAVO
O PRIMEIRO SAPATO DA MÃE
PENSANDO
PELADO
COMENDO
ESPERANDO
A CEBOLA
GOSTO BOM
CHORAR
CAMADA POR CAMADA


MBORA
?
AVA
MORTE
DA
FEBRE
CORAÇÃO
ESTOURAVA
MEDO
MEDO
de ficar sozinha
APREDI
COM A
MÃE
PEDRA GELADA
CHUVA
PEDRA VIRAR
ÁGUA
QUATRO VELAS
A MÃE CHORA
SALA ENCOLHIDA

TEORIA E EXPERIÊNCIA DO TEATRO

Hans-Thies Lehmann

Em primeiro lugar quero agradecer à Abrace, à USP e ao Instituto Goethe pelo fato de poder estar pela terceira vez em São Paulo, nesta impressionante reunião científica. A propósito, gostaria de começar pelo tema do livro *O teatro pós-dramático*. Entendo esse livro como uma conexão entre teoria e prática. Tenho uma definição da ciência do teatro, dos estudos de teatro, que diz que a teoria do teatro deve ser a reflexão sobre a experiência teatral. De nada nos serve ficar no céu do trabalho acadêmico, juntando conceitos abstratos, se esses conceitos não estiverem em diálogo com a prática artística. Posso dizer que o livro *O teatro pós-dramático* é uma espécie de protocolo, de ata de interesse por teatros novos, incomuns, e pela forma dos teatros novos, incomuns. Eu tenho uma grande sorte, pois nem todas as coisas que fazemos na universidade levam ao que este livro levou. Vejo cada vez mais, nos últimos meses, na Europa Oriental, na Sérvia, na Croácia, na Eslovênia, em diferentes locais, que os próprios artistas fazem com que tais conceitos sejam aproveitados para elaborar um discurso sobre seu próprio trabalho, para melhorá-lo, portanto. O que mostra que, de fato, no meu trabalho acadêmico, deve haver uma ligação muito estreita entre teoria e prática. Como alguns de vocês talvez saibam, trabalhei com o grande cientista e crítico teatral Andrzej Wirth desenvolvendo um programa conjunto na Universidade de Giessen, na Alemanha. Foi um programa universitário com elementos da prática, e a partir desse doutorado universitário surgiram muitos dos jovens artistas teatrais que estão hoje em atividade na Alemanha. Atualmente, temos também um programa que se chama *Dramaturgia*, composto metade por partes acadêmicas e metade por partes práticas, com dramaturgistas trabalhando na prática e estudando a teoria.

Os grupos e os teatros a respeito dos quais falarei não são grupos teatrais que estão, em sentido mais amplo, dentro do cenário de teatro que trabalhei no livro, das décadas de oitenta e noventa do século passado, reconhecidos por algumas características. No teatro de que trato aqui está, em primeiro lugar, o significado muito especial do trabalho em grupo, do trabalho coletivo. Pode-se dizer que muitos desses grupos entendem seu trabalho como um coletivo no qual o ator ou o performer não são mais vistos como instrumentos de um diretor, mas se consideram coautores do trabalho. Nesse sentido, pode-se dizer que no momento existe uma reciclagem de ideias da década de sessenta do século passado, que é possível observar cada vez mais na última década, com a dessacralização do espaço teatral e um diálogo entre a *Pop Art*, a arte erudita e a política que se torna absolutamente natural nos grupos e não necessita de justificativas especiais.

Um ponto muito decisivo nos grupos é a coautoria. Em todos eles, os atores ou performers não se entendem como material, mas como motores, ou seja, suas experiências individuais entram muito fortemente na concepção do espetáculo e também do texto. Isso também está relacionado ao fato de se tornar visível uma tendência muito importante e muito interessante contra o profissionalismo. Muitos desses grupos reconhecem que excesso de profissionalismo no teatro leva a um bloqueio, de tal forma que é possível encontrar nos grupos muitas encenações nas quais aparentemente não se trabalha de forma perfeita, nas quais às vezes existe a sensação de diletantismo. Esse aspecto é importante, pois sua intenção é diluir a fronteira entre o público e os performers. Há uma regra teatral geral que diz que uma forma muito forte, que se fecha muito fortemente, cria uma distância em relação ao público. Se a forma se abre, se torna mais simples, se tem lacunas, o espectador automaticamente se torna mais ativo. Trata-se, portanto, de uma tentativa do teatro de se afastar de uma determinada obrigação de profissionalismo. Aí acontece um processo muito interessante que meu colega Knut Ove Arntzen gosta de chamar de ponto zero do teatro. Ou seja, é um teatro que tende a desaparecer, onde praticamente não se pensa mais em grandes atos, grandes palcos, mas que continua sendo teatro. Nas décadas de oitenta e noventa nos EUA foi publicado um título famoso, "O teatro no ponto do desaparecimento", ou seja, o teatro está a ponto de desaparecer e aí se torna especialmente interessante. Por isso esses grupos de teatro hoje estão refletindo sobre a questão do conceito da arte em si.

Eu gostaria de formular essa questão de forma um pouco mais polêmica. Tradicionalmente, entendia-se a arte como a incrementação de algo através de uma forma, pela forma. A arte era conformação, configuração de objetos e de movimentos que desenvolviam um estilo próprio. Acredito que a tendência do conceito de arte em geral, não apenas no teatro, hoje se afasta da forma e se aproxima do processo de focalização da atenção. E, com isso, muitos de nossos vocábulos estéticos clássicos chegaram praticamente a seu limite.

Ainda em relação aos grupos, aparece o fato de que, recentemente, há no teatro muito material documentário. Não é apenas o texto configurado esteticamente, mas a reunião de materiais de toda forma: material político, material textual, documentos, discursos e também conversação. Antes de vir para o Brasil, vi "*No dice*", um trabalho maravilhoso do grupo americano Nature Theater of Oklahoma, de quem vocês já devem ter ouvido falar. O trabalho consiste, em princípio, de conversas telefônicas do dia a dia que os integrantes do grupo tiveram. Essas conversas são usadas no palco como material, são expostas teatralmente, e de repente vemos como é importante, e como é artístico, esse cotidiano.

O trabalho no coletivo tem muito a ver com o fato de que uma parte do trabalho teatral hoje consiste em pesquisa. A encenação propriamente dita é apenas uma parte dele, pois meses de trabalho são dedicados a pesquisas no campo social, ao encontro com o protagonista. Uma espécie de pesquisa sociológica é feita a partir do teatro e considero esse desenvolvimento, nessas circunstâncias, muito interessante também do ponto de vista da teoria artística. Existe uma grande diferença entre esse teatro de hoje e o teatro documentário, o teatro político da década de sessenta. Na década de sessenta acreditava-se poder exercer um efeito político direto com os documentos. Na década de sessenta ainda se tinha um conceito dialógico bastante claro sobre como a sociedade deveria ser mudada. Hoje a situação é tal que nos trabalhos de teatro crítico vejo menos uma ideologia e muito mais uma procura, uma pergunta sobre quais são as possibilidades de mudança. Nesse contexto, a ironia ocupa um lugar muito importante, pois a maioria dos bons trabalhos teatrais de que falo contém forte ironia em sua representação. Essa ironia não é uma ironia sem compromisso. Essa ironia é uma procissão de fogo sobre o fato de estarmos insatisfeitos com o mundo, mas não termos certeza de qual o caminho para modificá-lo. Essas são algumas das características desses grupos teatrais.

Mas vou falar do problema teórico, de um tema que se refere à questão do parentesco antiquíssimo entre teoria e teatro. Há muito tempo a situação é tal que no palco é possível apresentar não apenas textos dramáticos. Mas hoje no palco se usa teoria, discurso teórico realizado teatralmente de forma imediata, pois indiretamente o teatro sempre foi filosófico, como todos estamos cansados de saber. Todos nós tivemos que estudar livros sobre o que pensava Ésquilo, por exemplo. Indiretamente a teoria sempre esteve presente no palco. Muitos de vocês sabem, com certeza, que as palavras teoria e teatro etimologicamente são aparentadas desde o início. Teatro é ter a ânsia de querer ver. Significa ver com surpresa. Abrir a boca e dizer ah! Essa forma de ver, de enxergar é o significado da palavra grega *teatron*.

Em primeiro lugar quero citar alguns exemplos. Pouco antes de sua morte, o grande diretor alemão em *Einar Schileef* fez um de seus últimos trabalhos dando simplesmente os textos de Nietzsche no palco. Era uma encenação muito teatral, porém era um texto filosófico, um texto de Nietzsche. Com isso, é preciso lembrar de uma passagem conhecida de Michel Foucault, que diz:

> Houve filosofia como romance, Hegel e Sartre. Houve filosofia como meditação, Descartes e Heidegger. Agora surge, depois de *Zaratustra* de Nietzsche, a filosofia como teatro. Ressurge a filosofia como teatro, não como reflexão sobre o teatro, mas uma filosofia que ela mesma se transformou em palco com pessoas e signos.

Mostrar teoria no teatro já é um pensamento mais antigo. No caso de Brecht, por exemplo, nas peças didáticas do final da década de vinte, começo da década de trinta, é clara a tentativa de aproximar o teatro da teoria. Não sei quão profundamente vocês trabalharam com a teoria das peças didáticas de Brecht. Mas o tema da relação entre teoria e teatro é muito interessante em Brecht. Porque não entendemos suas peças didáticas como peças nas quais se aprende enquanto se encena. As peças não são peças que transmitem uma doutrina ao público, por isso ele as chamou de peças para aprender, peças de aprendizagem. Brecht estava convicto de que questões políticas, questões teóricas fundamentais, só são entendidas se forem interpretadas com o corpo. E essa era a ideia básica e radical de Brecht em torno de mil novecentos e trinta, que mais tarde, também por motivos históricos, ele mesmo abandonou. Mas lembre-se que ao falar em Brecht, o Brecht que nós todos conhecemos, o Brecht clássico do teatro épico foi uma solução de compromisso com a situação do exílio. O Brecht que quis fazer um teatro novo era o das peças didáticas, por volta de mil novecentos e trinta. Esse teatro é um teatro que não é mais um teatro frontal, de intérpretes e espectadores, mas um teatro em que encenar teatro é incentivar o pensamento histórico. Esse modelo é o que temos que tomar como ponto de partida se hoje pensarmos a relação entre pensamento e teatro.

Eu vou citar mais alguns exemplos, como o de Gordon Craig, o grande revolucionário do teatro do início do século XX. Ele teve a ideia concreta de transformar os diálogos de Platão em encenações teatrais ao ar livre. Tal projeto nunca se realizou, é uma lacuna na história do teatro. Há um certo tempo, um diretor alemão, Christof Nel, trabalhou com estudantes e com portadores de deficiências físicas um projeto com o livro de Sigmund Freud sobre o chiste e quais as questões morais que um teatro com portadores de deficiência coloca.

Antes de fazer algumas reflexões a respeito do tema teatro e teoria a partir da Antiguidade, gostaria de citar um exemplo concreto e explicá-lo mais amplamente, a saber, de uma encenação de *O capital,* de Karl Marx. A estreia dessa peça ocorreu em 2006 e foi uma encenação teatral do Rimini Protokoll, um grupo de três pessoas: Helgard Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzel. O princípio do grupo Rimini Protokoll é fazer um teatro com seres humanos reais, da vida, ou seja, não atores. São especialistas do cotidiano e não especialistas na criação de papéis. Esses especialistas do cotidiano são o centro do teatro e é com eles que o Rimini Protokoll faz tais projetos pós-dramáticos, contrários às encenações tradicionais. Pelo menos, é isso que eles tentam fazer.

Nessa encenação, depois de longas pesquisas e encontros pessoais encontraram uma série de pessoas que vão fazer relatos a respeito de suas vidas: um técnico em eletrônica que durante anos tinha sido viciado em jogo, o coautor da autobiografia de um famoso estelionatário, um antigo ativista do movimento maoísta que foi da Alemanha para Pequim, um jovem idealista de Dorfort que agia contra o McDonald's e contra a exploração de crianças e Thomar Kuczynski, o filho de um famoso economista. E esses seres humanos são apresentados no palco e dizem qual o significado que o livro *O capital*, de Karl Marx, teve para suas vidas. Esse significado, claro, é muito diferente de um para outro. Um exemplo muito belo, que não mencionei, é de um morador da Letônia que narrou como sua mãe, nos anos difíceis de 1945, no caos depois do final da Segunda Guerra Mundial, em desespero total numa estação na Polônia, aceitou a oferta de uma mulher de trocar seu filho por pão. A mulher disse-lhe: "Essa criança, com certeza, não vai sobreviver, vai ser muito difícil sustentá-la. Dê-me a criança e eu lhe dou o pão". E esse letão contou que muito mais tarde, quando já tinha crescido, sua mãe lhe contou essa história e lhe contou também que, de fato, durante um instante, ela titubeou, e ficou em dúvida se deveria trocar a criança por pão. Por um instante, ele refletiu a respeito, e terminou sua narrativa com a frase: "por um instante da minha vida eu fui mercadoria".

Na encenação, percebe-se repetidamente, nessa narrativa, trechos de *O Capital,* de Karl Marx, lidos no palco em voz alta, sobre o valor, a troca e outras análises marxistas sobre questões de mercado. Essa montagem tem um desenvolvimento interessante. Começa, inicialmente, de forma bastante lógica, normal, com situações que é possível entender, por mais terríveis que sejam, interessantes, e às vezes extremamente absurdas. Mas de repente vai-se para uma encenação da loucura: acontece um incrível estelionato com dinheiro que nada vale, dinheiro que se troca cada vez mais por mais dinheiro, pois há alguém que mente sobre créditos, paga créditos com créditos. E isso foi antes da última crise financeira que vivemos na realidade. Nessa encenação, entende-se claramente algo da teoria marxista que a maioria das pessoas que estudaram Marx não entende. A saber, que no caso de Marx não se trata da melhor descrição e análise da sociedade capitalista, mas – e essa palavra aparece muitas vezes no capital – trata-se da loucura, trata-se do absurdo das reações inter-humanas.

Esses aspectos da encenação do Rimini Protokol são realizados de forma teatral à medida que a esfera da teoria, a esfera do jogo, a esfera da loucura, a esfera da preguiça lidam entre si. Dessa forma, poder-se-ia dizer com Brecht que é criado um mundo de Mahagony, de circulação da moeda. Esse foi um exemplo muito bonito de como o teatro hoje usa a reflexão, a teoria, a pesquisa e de como a unidade teatral liga tudo isso entre si. Ou seja, a abertura do teatro a todas as formas de pensamento trouxe a possibilidade de se poder desenvolver ideias totalmente novas sobre como se reúne teoria e teatro. Porque a teoria sempre teve um aspecto teatral. Um bom teórico também encena aquilo que escreve e o teatro tem um aspecto teórico que pode ser apresentado sem necessitar de nenhum artifício.

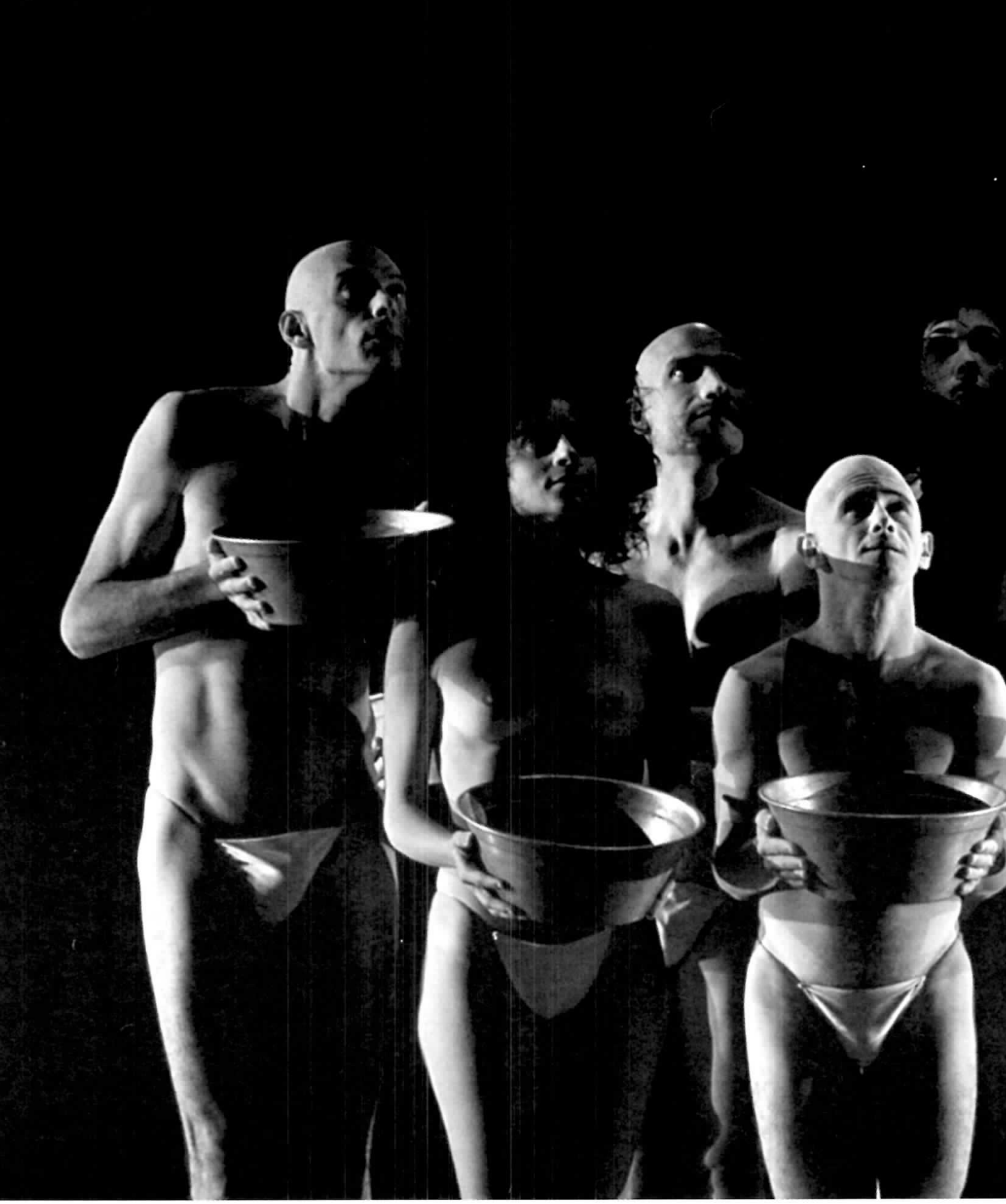
Aqui vou fazer um pequeno corte para o contexto histórico-teatral. Os grandes projetos filosóficos do teatro, sobretudo da tragédia, sempre, desde o início, viram a profunda relação entre tragédia e pensamento. Sempre foi dito que a ideia não deveria aparecer enquanto ideia, mas enquanto o belo da sensibilidade, o que é um conceito hegeliano. É o belo da teoria clássica de Aristóteles, passando por Hegel até o presente. O belo sempre foi definido como o artístico que deveria conter um pensamento. Mas esse pensamento não deveria ser visto imediatamente, no momento em que a teoria se apresentava de forma demasiadamente clara, isso era visto de forma crítica diante da arte, o belo era apenas uma aparência da ideia no contexto sensível. Justamente nisso havia um problema, uma certa inconsistência da estética clássica, pois ela deixava de lado aquilo que sabia: que na realidade cênica o pensamento muda radicalmente seu caráter. Um pensamento que enuncio na cena se transforma imediatamente em algo diferente do pensamento propriamente dito. Transforma-se, relaciona-se de forma indistinguível com uma situação no palco, é ligado ao corpo, à gestualidade, à voz. Portanto, em um momento de jogo, em um momento lúdico, o pensamento sempre se transforma. Eu nunca posso entender um pensamento cem por cento como pensamento quando representado como jogo teatral. Ou seja, a teoria é posta em questão pelo mero fato de ser apresentada no palco. Uma frase bela, profunda e clássica como "*to be or not be, that is the question*" talvez seja uma frase realmente sensacional do ponto de vista filosófico, mas no teatro ganha uma imensa profundidade porque se transforma em algo diferente, porque o ato público da situação teatral transforma esse pensamento em outra coisa, não apenas numa ideia, mas numa realidade vivenciada por muitas pessoas no mesmo instante. Isso, naturalmente, é um insulto à teoria, um imenso insulto, porque a teoria sempre quer se desligar do aspecto físico, quer ser pensamento puro. E por isso o jogo entre teoria e teatro é sempre um *agon*, no sentido clássico da palavra, é sempre uma digladiação. O palco, o teatro, é algo sensorial, e a sensorialidade não vai bem com os sentidos – os sentidos da razão não se dão bem com os sentidos do corpo (o tradutor observa que em alemão é um jogo de palavras que funciona, mas em português é um pouco fraco).

Quando uma piada não dá certo e o tradutor consegue transformá-la em algo que provoca o riso, é muito bonito. Isso tem a ver com o tema da comunicação artística e estética. Muitas pessoas acreditam que a comunicação estética no teatro acontece quando entendemos o espetáculo, e então ele se comunicou conosco. Mas imaginem que vocês contem uma piada para alguém e em seguida a pessoa diga: entendi. Algo não funcionou, porque na comunicação estética o entender não é o alvo, a meta, é apenas o meio. O alvo está além da comunicação. Por isso o teatro não tem a missão de ilustrar, de duplicar, de embelezar teorias, mas de criar um momento lúdico com a teoria, no qual a própria teoria é apenas um parceiro do jogo. Eu acredito que assim o teatro político se torna mais político do que quando tenta apresentar a boa causa política no palco, simplesmente.

Aristóteles, como os estudantes de teatro devem lembrar, disse que a tragédia seria mais filosófica do que a escrita da história. Esse é um elogio perigoso. Como se dizia na Antiguidade, é um presente que traz mais desgraça do que felicidade. Porque essa ideia aparece em Aristóteles no contexto de uma crítica muito radical do teatro. Ela não é expressa nitidamente em Aristóteles, mas está presente. Sempre ouço pessoas falarem sobre a catarse no teatro, o famoso efeito aristotélico da purificação. Mas ele diz expressamente que, para esse efeito, não é necessário o teatro, basta a tragédia escrita. Ele até diz que o teatro, a encenação, é o menos artístico e devia ser menosprezado. Diz que, na verdade, os filósofos não precisam de teatro. Só os que não gostam de pensar precisam do teatro, como um remédio precisa de açúcar para ser engolido. Eu repito as citações de Aristóteles porque acredito que até hoje elas cunham profundamente nossos pensamentos sobre teatro. Aristóteles está no começo de nossa tradição, na medida em que coloca a beleza como algo paralógico. Algo é bom porque tem certa ordem, algo é belo porque é uma unidade, uma totalidade, tem começo, meio e fim, o que significa estar emoldurado. Porque na vida, em nenhum momento há coisas que tem começo, meio e fim. Portanto, é preciso inventar uma moldura, pois todas essas exigências são categorias lógicas. O belo em nossa tradição clássica é entendido como algo paralógico e com isso os momentos lúdicos, os momentos cômicos da piada se perdem e é sempre muito, muito difícil fazer com que os momentos de espetacularidade, de sensorialidade do teatral sejam bem entendidos, colocados teoricamente de modo devido, positivamente, no seu devido lugar. Por isso em Frankfurt sempre estudamos Aristóteles no início, para saber como pensamos, para depois chegar a coisas novas. Por exemplo, tem a história de Jean-Luc Godard – espero que também haja cinéfilos nessa sala. Godard foi muito criticado por determinado crítico cinematográfico de sucesso, que em mil novecentos e sessenta dizia que um filme tinha que ter começo, meio e fim, porque Aristóteles disse que tem que ter começo, meio e fim. Aí Godard disse: "O senhor tem razão, mas não necessariamente nessa ordem".

Portanto, temos que ter clareza de que a realidade da política e do pensamento, da racionalidade e do teatro teve uma imensa trajetória em nossa civilização desde Aristóteles. Nem todo mundo foi tão severo como Platão. Vocês sabem que, para Platão, as pessoas de teatro, os atores e autores das tragédias não faziam parte do Estado. Por quê? Porque bagunçavam os conceitos. Porque não diziam claramente o que é bom ou o que é ruim. E porque homens se identificavam com mulheres. Homens que deviam ser valentes exprimiam dor, desespero, medo. Ou seja, desde Platão os acessos emocionais do teatro são inimigos da teoria. Por isso, há algumas décadas observamos um desenvolvimento que permite entender o teatro de forma nova, discuti-lo de forma nova, como um espaço ao qual a teoria também tem que se ligar.

Coloquei em discussão apenas alguns aspectos do teatro. Nesse contexto, há uma série de outros trabalhos que eu poderia comentar. Mas acho bem mais interessante encurtar essa palestra, fazendo com que todo o resto se desenvolva através de perguntas e respostas. Tendo voado doze horas para chegar aqui, acho que perguntas e respostas são bem mais interessantes que tudo que eu possa ter apresentado.



I TEORIAS DO CONTEMPORÂNEO

O "CONTEMPORÂNEO" E AS EXPERIÊNCIAS DO TEMPO

Cassiano Sydow Quilici

I – Talvez uma das principais funções do pensamento teatral hoje seja a de colocar em cheque alguns termos recorrentes do nosso discurso artístico e teórico, cujo uso tende a se automatizar. Alguns deles tornam-se expressões-chaves que acabam definindo todo um horizonte de preocupações e investimentos criativos e intelectuais. Tais noções têm também o poder de conferir certo contorno a uma realidade artística plural e multifacetada, que muitas vezes desafia nossa compreensão e nos lança na dispersão. É certo que precisamos delinear territórios, frágeis que sejam, de modo que se possa fazer convergir energias, percepções, pensamentos. Essa convergência possibilita também a atividade comum e a intensificação das trocas artísticas. Mas o risco que se corre é que, habitando o interior do território, já não consigamos mais enxergar com clareza seus limites e fronteiras. Habituamo-nos às "palavras da tribo", que passam a ser incorporadas de modo quase natural à fala.

Vez ou outra, no entanto, conseguimos apreender essa espécie de monotonia do pensar, manifesta no uso às vezes irrefletido de certos rótulos. Faz-se necessário então o desmanche das palavras que se cristalizaram demais, que adquiriram uma espécie de crosta, perdendo algo de seu brilho e poder de nomeação. Para isso o pensamento tem que reinventar seus caminhos e defrontar-se com seus vazios.

Proponho aqui me deter na palavra "contemporâneo", utilizada para adjetivar parte significativa da produção artística e teatral atual. Minha abordagem pretende restituir certo estranhamento diante desse termo, problematizando-o a partir de diferentes concepções e experiências de história e de tempo. Primeiro, trato de uma concepção do contemporâneo como mera evolução do moderno, que pressupõe uma visão progressiva e linear da história e certo achatamento da experiência do passado. Nessa reflexão, utilizo-me das "considerações extemporâneas" feitas pelo jovem Nietzsche. Em seguida, problematizo o "agora inaugural" como experiência temporal buscada pelas vanguardas do começo do século XX, que prevê também a relação com camadas arcaicas da história, estimulando a proposição de utopias estéticas e políticas. Aqui me apoio, sobretudo, nas reflexões de Benjamin sobre o "tempo messiânico". Por fim, introduzo a questão da experiência do "instante" sem a expectativa de um porvir, como abertura para uma temporalidade distinta das vanguardas. Para tanto, faço uma primeira aproximação com a noção de *impermanência*, termo que aponta para um diálogo com tradições não ocidentais (especialmente com o budismo), que não será plenamente desenvolvido neste ensaio.

II – Em primeiro lugar, é fácil constatar que o uso do termo "contemporâneo", na maior parte das vezes, não designa apenas o participar da nossa época. Pode-se viver o presente sem ter uma apreensão muito aguda das questões singulares que se apresentam. A expressão "arte contemporânea" também não designa tudo aquilo que é produzido hoje. Nem toda a arte atual estaria afinada com a sensibilidade contemporânea. Contemporâneo adjetivaria assim um modo específico de relação com o nosso tempo. De maneira geral, pode-se dizer que o termo é usado para qualificar certas proposições e atitudes artísticas, diferenciando-as de outras. Mas qual o tipo de diferença que está em jogo quando usamos o termo?

O jovem Nietzsche nos fornece alguns argumentos importantes para que possamos iniciar essa discussão. Para ele, "o filho autêntico de seu tempo (...) sofre de todas as suas mazelas com mais força e mais sensibilidade do que todos os homens menores"[1]. Esta seria uma primeira maneira de qualificar um tipo de experiência do presente que não se furta aos seus incômodos. Trata-se de uma sensibilidade aguda às condições vividas, uma capacidade de sofrer e perceber o próprio tempo e, ao mesmo tempo, responder a ele com grandeza.

Por isso mesmo, Nietzsche valorizará a relação de combate com a época em que se vive. Para que se possa saber experimentar o presente e também posicionar-se com contundência é necessário sentir-se uma espécie de estrangeiro em relação ao próprio tempo. Perceber-se como "extemporâneo" pode designar justamente esta experiência de inadequação, este descolamento daquilo que se apresenta como a atualidade. Lanço-me para fora do círculo fechado do presente histórico e do *atual*, habitando as margens do meu tempo, para sondar aquilo que ora se apresenta apenas como possibilidade *virtual* aos meus "contemporâneos". A palavra "atualizado" traz aqui também o sentido daquilo que já está realizado e presentificado, opondo-se às virtualidades e às potências que latejam no momento. Nesse sentido, poderíamos dizer que é necessária uma "des-atualização", para que não nos tornemos escravos de uma ideia de "tempo presente" como uma configuração estável e já dada, com o qual devemos nos sintonizar. "Des-atualizar-se" pode ser, neste caso, abrir-se para possibilidades humanas que o "tempo presente" obscureceu e atrofiou.

---

[1] NIETZSCHE, Friedrich – "Considerações Extemporâneas", em *Os Pensadores* , v. XXXII, Abril, São Paulo, 1974, p. 81.

III – Num exercício crítico em relação a concepções de tempo e história vigentes em sua época, Nietzsche escreve suas "considerações extemporâneas" ou "intempestivas". A perspectiva extemporânea permite que o contemporâneo possa aparecer também na sua "feia figura": "(...) tudo que é contemporâneo se torna visível como uma doença deformante (...)"[2]. Sustentando um tal desenraizamento do próprio tempo, liberamo-nos de uma adesão imediata e automática ao "atual". Impedimos que a contemporaneidade torne-se uma espécie de território temporal ao qual devemos aderir e nos integrar.

É assim que, para Nietzsche, o autêntico "filho" do seu tempo acaba por se descobrir apenas como seu "enteado". Ele perde a vinculação estritamente familiar com a época. Mantendo-se estrangeiro a ela, ele não *se instala* numa certa representação do "presente". Pode descobrir outros modos de relação com o tempo, pode ser atravessado por outras épocas e engendrar outros devires. O tempo abre-se para ele como uma questão. É necessário inclusive perguntar se o termo "história" seria suficiente para dar conta das múltiplas experiências humanas possíveis do tempo.

O que é a experiência do instante que se desgarra? Por que, às vezes, essa sensação de circunstâncias e acontecimentos que retornam, o tempo operando também em círculos, como expressam os mitos? Em que medida experiências humanas arcaicas e preciosas, lapidadas durante séculos, podem ainda nos atravessar e pulsar em meio à aceleração do nosso presente? O que pode ser a experiência do futuro como possibilidade aberta e, ao mesmo tempo, como certeza da morte e da impermanência de todas as coisas? O que chamamos de "história" seria apenas um modo de experiência da temporalidade? Mas de que tipo de concepção de "história" estamos falando?

Diz Nietzsche, sobre os *homens históricos*: "o olhar ao passado os impele ao futuro, inflama seu ânimo (...), acende a esperança de que a justiça ainda vem, de que a felicidade está atrás da montanha em cuja direção eles caminham"[3]. Aqui, sua crítica parece incidir sobre uma noção bem específica de história. Marcada por uma espécie de otimismo positivista, ela prevê uma evolução e um progresso mais ou menos lineares, que ligam um passado pretensamente conhecido com um futuro seguramente projetável. Um enredo cuja lógica causal possa ser claramente vislumbrada (bem distante da ideia trágica e enigmática de destino). Um ato de fé na capacidade da razão humana controlar o porvir, colocando-o numa direção ascendente, em conformidade a certos desejos, num desenvolvimento relativamente homogêneo, em que as mudanças possam ocorrer sem grandes solavancos.

---

[2] Idem, p. 81.

[3] Ibidem, p. 67.

IV – Pode-se dizer que aspectos dessa visão específica de história subjazem a uma compreensão superficial do "contemporâneo", presente em algumas práticas e discursos sobre a produção e consumo das artes, inclusive do teatro e da performance. Penso no uso dessa expressão para designar um simples sucedâneo da arte moderna, anunciando mercadorias culturais que alimentam um público ávido por novidades. Ideias como as de inovação ou criatividade, nesse caso, parecem estar a serviço da produção de um tipo de "diferença" que o próprio mercado solicita para manter-se aquecido. São diferenças necessárias e interiores ao próprio jogo concorrencial, que prevê e estimula a produção de novidades, reciclando alguns padrões estéticos vigentes. Elas são identificadas, consagradas e consumidas por aqueles que possuem maior "capital cultural" e posições de poder dentro de um determinado campo artístico e social.

Evidentemente, aqui não são colocados em cheque o próprio funcionamento do mercado e a esfera restrita em que a arte deveria operar, dentro do campo da cultura. O "contemporâneo" passa a ser um rótulo que designa um tipo de *produto*, circulando dentro de determinados circuitos sociais, produzindo uma espécie de *aura*, que se espraia e contamina também aqueles que têm acesso a ele. Estamos longe do tipo de questionamento mais radical, relacionado às vanguardas históricas: a problematização das fronteiras entre arte e vida; as interfaces e contaminações com a política, o cotidiano, a espiritualidade, etc.; o investimento nos *processos* e na arte como acontecimento[4], ao invés da arte como produto; a resistência à mercantilização crescente da cultura e a transformação da arte em mero entretenimento. Essas tópicas podem até ter sido assimiladas em parte por este contemporâneo "da moda", mas, sobretudo, enquanto citações históricas cristalizadas, numa perspectiva estetizante, esvaziadas enquanto estratégias para uma confrontação real com os problemas do presente.

De um ponto de vista existencial, essa relação com o tempo expressa mais o desejo de transformar a "contemporaneidade" num território, ao qual o sujeito pretende aderir, conquistando assim uma espécie de lugar e de segurança. Um território temporal que delimita o espaço de emergência das diferenças legítimas e reconhecíveis, das propostas que podem ser integradas mais rapidamente às coordenadas definidoras da "atualidade" (termo tão caro ao jornalismo). Na ideia de território ressalta-se justamente a sedução do pertencimento e o temor da exclusão. Pertencer aqui a tal contemporaneidade significaria o ocupar-se curioso com a multiplicidade mais ou menos dispersiva do seu próprio tempo, garantindo um abrigo e uma filiação ao presente e ao atual, mantendo sempre uma espécie de luta contra os fantasmas do anacronismo e da exclusão cultural. O culto do atual requer a pacificação e a objetivação do passado como aquilo que foi simplesmente superado, agora incapaz de revelar também o que o presente esqueceu ou atrofiou.

---

[4] A respeito do conceito de "arte como evento" em confrontação com a ideia de "arte como produto", especialmente no teatro e na performance, vejam-se os capítulos "The emergence of meaning" e "The performance as event", em FISCHER-LICHTE, Érika – The Transformative Power of Performance – Londres/Nova York, Routledge, 2008.

Mas no anacrônico não poderia haver também uma potência? Outras possibilidades de relação viva com o tempo que ressoam de modo inusitado no presente? E se o arcaico nos ensinar que a história também pode ser vista como "retorno de um possível" (Heidegger)? Na concepção restrita e empobrecida do contemporâneo que vimos, falta justamente o espaço para o que chamamos de experiência do extemporâneo rompendo com o presente histórico, sem necessariamente cair na nostalgia romântica de um passado já dado, nem na idealização de um futuro que se apresenta como formatação do porvir.

V – Encontramos outros modos de relação com o tempo na experiência das *vanguardas históricas*. Elas são referências bastante utilizadas hoje, quando se trata de pensar o teatro contemporâneo e a arte da performance. Inicialmente, podemos dizer que, apostando no porvir e no futuro, trazem a recusa, tanto na estética como na política, de uma ideia de progresso que seguiria uma lógica linear. Pelo contrário, defendem transformações resultantes de processos de ruptura. Isto não quer dizer que o passado teria de ser simplesmente anulado ou esquecido. São novas formas de relação com a história que se anunciam. Refiro-me especialmente aos movimentos que evocaram e reinventaram o "arcaico" e o "primitivo", para deles desdobrar uma utopia artística, política, existencial. Walter Benjamim observou que os surrealistas foram os primeiros a reconhecer o caráter provocador e revolucionário de objetos anacrônicos, "quando a moda começa a abandoná-los"[5]. A intenção, nesse caso, não é a de citar fatos petrificados de um tempo despotencializado, mas lançar mão do poder de estranhamento desses "índices misteriosos" da história, que eclodem como uma memória involuntária (Proust), desestabilizando a organização da consciência e a memória oficializada[6].

---

[5] "Esses autores (surrealistas) compreenderam melhor do que ninguém a relação entre esses objetos e a revolução. (...) O truque que rege esse mundo de coisas – é mais honesto falar em truque do que em método – consiste em trocar o olhar histórico sobre o passado por um olhar político." BENJAMIN, Walter – *Magia e Técnica, Arte e Política*, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 25-26.

Nas suas teses "Sobre o conceito da história", Benjamin explora aspectos de uma experiência de tempo que possui semelhanças com as que abordamos acima. O ensaio apresenta, em primeiro lugar, uma crítica ao "historicismo" que lida com uma noção de passado como sucessão de fatos mudos, preenchendo um "tempo vazio e homogêneo"[7]. Esse processo de fixação da história ignoraria os diferentes modos de o presente se abrir aos influxos de um passado, que também é continuamente reconfigurado. Contra a historiografia dominante na sua época, Benjamin propõe uma ideia de tempo descontínuo, em que o passado obscurecido pode irromper no agora como reminiscência fulgurante, desfazendo o encadeamento que sustenta as representações habituais. Essa irrupção adquire uma tonalidade explosiva, uma qualidade de choque, trazendo a violência e o traumático que os discursos dos vencedores recalcam, a "barbárie que os monumentos da civilização ocultam". Daí se desdobra também a crítica do autor à noção de progresso que escamoteia ativamente a história do sofrimento humano.

A expressão "história do sofrimento" ajuda a retomar um ponto inicial da nossa discussão, sobre a sensibilidade contemporânea como um modo agudo e lúcido de sofrer a experiência do próprio tempo, para que possa emergir uma arte capaz de responder ativamente aos desafios do presente. É necessário ir adiante, perguntando-nos sobre as perspectivas de compreensão e de enfrentamento do sofrimento humano. O que significa apreendê-lo de forma aguda e penetrante? Giorgio Agamben, no ensaio "O que é o contemporâneo?", afirma: "contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu próprio tempo"[8]. Ou seja, é quem não se deixa ofuscar pelas

---

[6] Artistas mais recentes recriam estratégias semelhantes. O diretor polonês Tadeusz Kantor, numa releitura do surrealismo e do dadaísmo, propõe a performatização dos processos da memória em seu teatro, utilizando-se de objetos e materiais "bastardos", inúteis e sem função no mundo social, de coisas que estariam "entre o lixo e a eternidade". Para ele, a arte pode "salvar" tais objetos-indícios, trazendo seu efeito perturbador para o tempo presente.

[7] Para um aprofundamento da discussão sobre esse texto de Benjamin e suas relações com as "Passagens de Paris", veja-se o ensaio "As Passagens de Paris" em Rouanet (2009).

[8] AGAMBEN, Giorgio – *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* – Chapecó, Argos, 2009, p. 64.

"luzes" do século, e consegue penetrar na sua íntima obscuridade. Mas como "nomear e dirigir as sombras" (Artaud)? Como a arte pode fazê-lo de modo singular, distinto de outros saberes e em contato com eles?

Em Benjamin, por exemplo, o sofrimento é apreendido em larga medida a partir da perspectiva crítica materialista sobre os processos de exploração do homem no mundo capitalista. Desta perspectiva são investigadas também as dimensões subjetivas dos horrores da época moderna, que vão da atrofia da capacidade de comunicar experiências à incapacidade para a verdadeira rememoração reflexiva, no homem por demais ocupado em lidar com os choques e pressões que o cotidiano da atualidade lhe impõe. A partir da sua "visão das trevas" e de uma particular forma de compreender o sofrimento e suas razões, desenrola-se uma aposta revolucionária, que aproxima Benjamin das proposições e estratégias do teatro brechtiano.

Ao mesmo tempo, suas reflexões sobre a história e a arte no século XIX e XX nos fornecem elementos para pensarmos aspectos da experiência do tempo presente também nas vanguardas. Refiro-me especialmente à noção do "agora", que se distingue do atual e do presente. Trata-se de um "agora explosivo", que se constitui como ruptura do tempo entendido cronologicamente. Um corte que rompe as conexões conhecidas entre os fatos e permite que novas aproximações, ressonâncias e analogias possam se estabelecer. Nesse sentido, ele é um momento aberto a um inusitado encontro entre as épocas. Modifica-se a relação com o que chamamos de passado e desdobra-se ao mesmo tempo num vetor para o futuro, de caráter revolucionário e messiânico, segundo o próprio autor.

A construção de um passado pelos discursos da história dominante expressaria também o sentido repressivo da cultura oficial. No caso das vanguardas, o arcaico nos traria uma outra história, não identificada com a tradições culturais ocidentais já desgastadas. Assim tais movimentos se debruçaram, mais ou menos intuitivamente, sobre as mais diversas referências não ocidentais e primitivas. Como mostra Agamben, o interesse pelo arcaico aqui pode ser entendido também como busca de um *arkhé*, princípio ou potência originadora, que eclode sempre no presente, e é capaz de renovar o mundo[9]. Nesse sentido, o primitivismo das vanguardas pode ser visto como um recurso de uma cultura em crise, tentando forjar novos pontos de partida para si mesma. Ao mesmo tempo, este conhecimento insuficiente e alusivo sobre tradições culturais distintas das europeias não poucas vezes conduziu (e ainda conduz) a assimilações etnocêntricas e falsificadoras das mesmas, assunto que não poderemos aprofundar aqui.

---

[9] "Os historiadores da literatura e da arte sabem que entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto, e não tanto porque as formas mais arcaicas parecem exercer sobre o presente um fascínio particular, quanto porque a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico. Assim, o mundo antigo no seu fim se volta, para se reencontrar, aos primórdios; a vanguarda, que se extraviou no tempo, segue o primitivo e o arcaico." Idem, p. 70.

Em Benjamin, os tais "índices misteriosos" da história podem irrompem e adquirir uma inesperada legibilidade no agora. Destacados de seus contextos, eles lançariam uma espécie de clarão sobre o presente, abrindo-o para conexões singulares. São fragmentos que se revelam como potências críticas e criativas. Os elementos arcaicos foram matérias exploradas nos procedimentos de colagem e montagem surrealistas, exercendo forte influência sobre o pensamento e a escrita desse autor. Ao mesmo tempo, o desdobramento dessa singular relação com a história numa *promessa de transformação*, inclui em Benjamin a reinterpretação de uma concepção "messiânica", fortemente enraizada no ocidente[10]. A singular experiência do tempo perseguida aqui (o *agora* que salta para fora do *continuum* da história), não só deve recuperar aspectos inusitados e reprimidos do passado, como também deve se traduzir em acontecimentos que "salvarão" a história, abrindo possibilidades para a renovação do mundo.

O sentido de redenção do advento "messiânico" funde-se nesse caso com a esperança revolucionária de cunho materialista. A revolução como momento inaugural, resgataria o sofrimento e a luta dos oprimidos, tornando-se origem de uma nova história. Este diálogo explícito entre o pensamento materialista revolucionário e aspectos da mística messiânica é um traço singular do discurso de Benjamin. Mas o sentido de um tempo inaugural, que resgata um passado desconhecido e afirma um porvir radicalmente transformador é identificável também no "pathos" revolucionário que animou as vanguardas históricas, seja no sentido estético, seja no sentido político. Se tais movimentos negam as amarras da história e a tradição oficializada, o fazem frequentemente apoiando-se numa espécie de arqueologia do primitivo. O sentido de "choque" das estratégias estético-políticas adotadas, ecoam com a qualidade explosiva do

---

[10] "Diferentemente também do pensamento *utópico*, para quem o pensamento é um manancial de imagens ideais, carregadas de um sentido futuro, o pensamento de Benjamin me parece se aproximar mais da tradição *profética* judaica, Isto é, de uma palavra corrosiva e impetuosa que subverte o ordenamento tranquilo do discurso estabelecido; subversão tanto mais violenta quanto ela é também o lembrar de uma promessa e de uma exigência de transformação radical." GAGNEBIN, Jeanne Marie – *História e Narração em Walter Benjamin* – São Paulo, Perspectiva, 2009, p. 105.

"agora" benjaminiano, que deve *fazer nascer* o novo tempo. Tudo isso aponta para certa relação com o porvir, que também precisa ser problematizada.

VI – O "agora" como momento inaugural, que faz constelar em si diferentes épocas, desdobrando-se numa promessa futura, traduz certa relação com o porvir. Persegue-se a ocasião que deflagra um novo começo. O tempo em que se rompe um ciclo vicioso e infernal, para que o sofrimento humano possa arrefecer ou mesmo ser redimido. Momento fundante e originário, num sentido político e estético, da vida transfigurada pela arte e pela revolução. É assim que, no teatro da primeira metade do século XX, afirmações da revolução, com diferentes matizes, divergências e oscilações, atravessam proposições distintas como as de Meierhold, Artaud e Brecht e de movimentos que hoje são identificados como precursores da arte da performance (dadaísmo, surrealismo, futurismo, etc.). O próprio termo "vanguarda" não deixa de reafirmar a ideia de uma vontade desbravadora, de produzir o futuro.

A questão que coloco diz respeito à insuficiência desse referencial para pensarmos a crise das utopias estéticas e políticas do século XX sem recair numa postura niilista e reativa. Parece-me também que esse problema é fundamental para abordarmos algumas estratégias presentes no campo do teatro e da performance. Para tanto, seria necessário problematizar a ideia desse "agora inaugural" que se articula com uma expectativa futura, mesmo que esse futuro seja uma abertura para algo indeterminado, como nas elaborações mais sofisticadas de Benjamin. A nossa época não nos desafiaria justamente a retomar algo da experiência "trágica" do tempo, que afirma a fundamental incerteza da nossa situação? Não seria também necessário e desejável o diálogo com tradições não ocidentais, que possuem uma aguda abordagem da questão da impermanência?

É certo que a ideia benjaminiana do agora como ruptura e engendramento do novo, contém um elemento trágico, de relação com a morte e a finitude. Como nos diz Gagnebin, para Benjamin a história só pode ser "verdadeiro advir se nossos atos e nossas palavras forem penetrados pela finitude (...), *portanto* preciosamente únicos, insubstituíveis, *atuais*, sem o consolo da imortalidade" (GAGNEBIN, 2009, p. 94)[11]. Os aspectos limitadores e devastadores do tempo nos ajudariam assim a despertar nosso sentimento de urgência e a necessidade do posicionamento diante do sofrimento humano. Este posicionamento, no entanto, está imediatamente articulado com as *promessas* e as *expectativas* por uma nova História, que devem alimentar nossas ações no mundo. Minha hipótese é a de que a busca dessa ligação entre a intensidade do agora e o desencadear de uma nova história escondem ainda uma reatividade em relação à *impermanência*. Mais do que isso, entendo que a penetrante experiência de um tempo fundamentalmente instável, não nos arrasta necessariamente para uma posição niilista, muito pelo contrário. Ela pode se constituir como postura ativa e criativa, comprometida com uma ação transformadora que incide no sujeito e no mundo.

---

[11] A autora aqui faz referência a um texto da juventude de Benjamin, chamado "Fragmento teológico-político". Idem, p. 94.

Podemos chamar de percepção do "instante" esta experiência do tempo isenta dos enredamentos nas narrativas do passado e das promessas de um porvir. Não devemos nos enganar que ela se ofereça facilmente a nossa vivência imediata. Pelo contrário, ela exige uma rigorosa desconstrução de hábitos perceptivos profundamente arraigados, que traduzem nosso ressentimento contra o "passar" de todos os fenômenos, e nossa inabilidade em lidar com isso. Certamente, um diálogo mais aprofundado com tradições não ocidentais (penso aqui mais especificamente no budismo) nos traria recursos teóricos e práticos para a elaboração dessas questões.

Não tenho espaço suficiente para desenvolver esse tema aqui. Mas é possível reconhecer em algumas proposições do teatro contemporâneo e da performance inquietações que parecem apontar nessa direção. A elaboração bastante inicial que fizemos da experiência temporal do "instante", distinta do "agora inaugural" perseguido pelas vanguardas, poderá nos ajudar a propor leituras de estratégias cênicas mapeadas por alguns teóricos do teatro contemporâneo e da performance.

CONFLITOS ESTRUTURAIS NO TEXTO PÓS-DRAMÁTICO: REFLEXÕES SOBRE O DESLOCAMENTO DO CONFLITO DRAMÁTICO NA TEATRALIDADE PERFORMATIVA E SUA APLICAÇÃO NA DRAMATURGIA TEXTUAL BRASILEIRA

Stephan Baumgärtel

Em meados dos anos 1990, novas práticas teatrais que não se enquadravam na forma dramática foram analisadas enquanto práticas "pós-modernas" (Pavis), "pós-dramáticas" (Lehmann), ou "performativas" (Féral). Na dramaturgia dramática, o confronto entre a proposta ficcional e a realidade empírica dos espectadores acontece dentro de um contexto representacional, ou seja, sob hegemonia da comunicação intraficcional entre os personagens. Para as referidas dramaturgias novas, o eixo dominante do confronto vem sendo o vetor entre palco e *theatron*. Os processos de significação, portanto os conflitos significativos, acontecem nesse eixo, e não dentro do universo ficcional. Compreender que a dramaturgia performativa ou "pós-dramática" não é uma dramaturgia que deixou para trás o conflito dramático, mas uma prática que o desloca, ajuda a compreender o teatro e a dramaturgia chamados "pós-dramáticos" como atualizações do que foi a essência do teatro ocidental desde seu surgimento na pólis grega, ou seja, do caráter agônico do material teatral.

A arte teatral pós-dramática cria um espaço estético aberto e híbrido configurado de tal modo a poder discutir a relação entre arte e realidade empírica sem o apoio do humanismo burguês e da noção burguesa de utopia. O pós-dramático cria um espaço no qual o dispositivo performativo das ações solapa a estética representacional e força o espectador a colocar-se em relação ao material apresentado a fim de compreender e sentir as tensões e conflitos na relação entre arte e vida.

Esta perda da noção de totalidade está implícita no modo como Bernd Stegemann descreve a situação epistemológica que levou à obsolescência da forma dramática no contexto que se pode qualificar como pós-moderno:

> In the 1990s the fragments of an exploded discourse were collected. [...] The result was an unusual theoretical problem. If everything can become a symbol, and if these symbols no longer need to refer to anything beyond

> themselves, then the world effectively becomes indescribable and its doings unconveyable. [...] Mimesis is no longer necessary, since the world is already a hall of mirrors full of potential interpretations of itself. Simulation takes the place of narration[1].

A mimese adequada para essa situação epistemológica só pode ser uma mimese dos processos de simulação, uma "mimese de produção"[2], ou seja, o foco se desloca do objeto a ser representado para os processos de "re" ou apresentação, para os processos de construção textual. Com isso, o conflito dramático parece deslocar-se para as relações entre os dispositivos de representação, o que implica na maioria dos casos um deslocamento para o eixo extraficcional entre palco e plateia, pois a narrativa ficcional é um mero pretexto para mostrar os diferentes modos de fazer cênico. Na interação desses dispositivos reside o centro de significação e neles se configura o que antigamente era função do herói expressar: o drama humano entre forças sociais, libidinais e espirituais. Os conflitos estruturais entre os diversos dispositivos de apresentação teatral constroem, no interior do texto escrito ou cênico, a fábula entendida como lógica interna de significação. Fábula não linear, mas não por isso necessariamente arbitrária ou enigmática. Para um teatro crítico ao momento histórico, é necessário organizar o texto (cênico ou escrito) e a situação teatral de tal modo a poder configurar os modos representacionais (a colocação dos espelhos) como uma problemática ética. Essa interrogação de processos de significação em relação à realidade empírica faz com que a escrita textual, no papel e na cena, adquira qualidades não só metateatrais, mas performativas.

Representar e *mostrar* enquanto modos de trabalho cênico são complementados pelo modo performativo do *ser*. Aqui percebemos o legado do

---

[1] STEGEMANN, Bernd. "After Postdramatic Theater." *Theater 2009* 39(3):11-23, Duke University Press, 2009, pp. 13-15.

[2] Eis o termo que Luiz Lima Costa usa para analisar os processos de significação em obras artísticas não representacionais. Para que este tipo de texto "possa despertar uma significação é preciso que o receptor apreenda seu significado pela análise da sua produção". *Mimesis e modernidade. Formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980, p. 20. Ver também LIMA COSTA. *Mimesis*: Desafio ao Pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. Construindo uma situação no mundo, ao invés de representá-la, estes textos artísticos funcionam de modo performativo e o sujeito que aparece neles não é um sujeito empírico representado, mas o sujeito inscrito no seu funcionamento estético. Portanto, dentro do contexto da estética teatral pós-dramática, o que aparece é sempre o sujeito dividido pelos vários processos de apresentação teatral.

gestus brechtiano no teatro performativo. A função do *gestus* em Brecht era interromper a performatividade da ação representacional dramática a fim de provocar no espectador a percepção e discussão dos efeitos interpelantes da realidade social representada. Agora este efeito é estendido para a interpelação pela representação teatral. As novas práticas teatrais performativas focalizam a existência da realidade empírica (o ator enquanto ser biográfico, a ação teatral enquanto um ato realizado para e com o público, a materialidade de palco, adereços, figurinos e edifício teatral) dentro da teatralidade, ou seja, o conflito não é mais simplesmente uma cisão no nível da reflexão, mas uma cisão no nível da realidade cênica, entre sua dimensão referencial e material, entre a presença dos significantes e dos significados. A dimensão performativa, a qualidade de *ser*, permite problematizar concretamente os dispositivos de representação cênicos em relação à realidade empírica. O *gestus* do material cênico de *ser*, de apresentar performaticamente a realidade empírica, desloca o conflito de uma dimensão predominantemente teatral e cênica para o eixo extraficcional. A teatralidade deixa de ser uma qualidade formal e assume uma função investigativa acerca da relação entre ficção teatral e realidade empírica.

Nessa situação, o que acontece com a tríade dramática "personagem-diálogo- ação ficcional conflitante"? A interrogação performativa de procedimentos teatrais e a ênfase na sutura e na cisão dos elementos significantes fazem com que interesse menos a complexidade do personagem ficcional em si do que a indagação da relação entre ator e personagem, bem como entre personagem e linguagem, como meio para expor novamente a construção de imagens e para indagar, de modo geral, a relação entre ficção e realidade empírica. O antigo conflito dramático, portanto, se transforma num conflito entre diferentes *status* de imagens. Em vez de fazer personagens dialogar e desafiar um ao outro, cria-se um "diálogo" mais abstrato e estrutural entre modos de construção de discursos. Esta configuração tectônica das formações discursivas se aproxima do princípio da montagem que procura criar oposições e incongruências significativas, cisões ou suturas significantes.

Em suma, o deslocamento da escrita de um modo hegemonicamente representacional para um modo performativo, ou de uma mimese da representação para uma mimese da produção, permite não só adaptar a tríade dramática (personagem, ação conflitante, diálogo) ao contexto contemporâneo, mas ajuda a recuperar a capacidade do teatro de discutir os fundamentos das nossas sociedades do capitalismo tardio, uma vez que esta adaptação focaliza os modos fragmentados (sociais, libidinais e espirituais) de construir a realidade. Mais do que isso, a estética performativa permite discutir mais adequadamente o impacto problemático dessa realidade sobre o indivíduo presente (ator e espectador) do que a estética representacional. Portanto, a noção de conflito de forma alguma se torna obsoleta, mas migra, de sua posição no eixo intraficcional para o eixo extraficcional entre palco e *theatron*, do tecido do conteúdo ficcional para a tectônica dos dispositivos representacionais, da situação dramática para a situação teatral. O constante deslocamento estratégico desse eixo comunicativo é uma característica fundamental das práticas pós-dramáticas. Através dele, o referido princípio da montagem enfoca as cisões e as suturas inscritas no seu material, transgride a mera intertextualidade, a complexidade orgânica ficcional, para mostrar ao espectador o seu modo de inclusão no arranjo cênico; para indagar a relação entre sua realidade empírica e os dispositivos representacionais em cena; em suma, para incluir uma dimensão política no jogo pós-moderno dos fragmentos, emulando os próprios princípios deste.

O que significa concretamente essa situação para a dramaturgia textual? Como se pode, através dessa emulação de estruturas pós-modernas, questionar algumas das pressuposições da pós-modernidade e da globalização enquanto base econômica? Concretamente, devemos perguntar como a dramaturgia textual performativa sugere as referidas cisões significantes entre personagem e ator, entre formações discursivas e entre universo ficcional e empírico através de sua estrutura textual. Não se trata da antiga ideia de textocentrismo ou cenacentrismo, mas de uma relação de resistência e oposição produtiva entre texto e cena, entre discurso e material, entre ficção e empiria, já inscrita na própria textualidade[3].

É interessante que se pode detectar os referidos deslocamentos na tríade dramática e no eixo comunicacional, por exemplo, na escrita intertextual de Heiner Müller[4], nos experimentos linguísticos de Valére Novarina, na escrita neodocumentária dos trabalhos de René Pollesch[5] e Rimini-Protokoll[6], ou nos experimentos metateatrais de Martin Crimp[7]. E até a dramaturgia mais realista de Michel Vinaver possui uma estrutura de montagem que excede a superfície mimética de sua temática cotidiana. Guardadas as variações técnicas e formais na escrita desses autores, percebemos como ponto comum a criação de suturas e cisões entre os portadores do material ficcional (personagem, o palco) e os portadores do material empírico (atores, espectadores, o edifício teatral)[8]. A linguagem do texto teatral não dramático continua sendo um lugar do *agon* não só teatral, mas social e político.

---

[3] Ver AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. *Écrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique*. Paris: CRNS Editions, 1995.

[4] Vejam-se, por exemplo, *Hamletmáquina*, *Descrição de Imagem*, e *Quarteto*.

[5] Por exemplo, *www-slums* ou *Cidade roubada*, nos quais personagens e atores com o mesmo nome discutem as relações de produção teatrais enquanto relações de produção neoliberais. Ou seja, as relações pessoais emulam relações econômicas.

[6] Vejam-se os trabalhos *Marx – O Capital*, ou *Wallenstein*, nos quais pessoas comuns fazem depoimentos sobre a própria vida, cujas temáticas são relacionadas à problemática do material ficcional.

No que segue, quero analisar conflitos estruturais produzidos por uma performatividade textual não dramática com exemplos da dramaturgia brasileira. Mas antes é necessário frisar o fato de que a dramaturgia brasileira reage somente timidamente com a criação de textualidades performativas à crise econômica, técnica e social do humanismo burguês. As profundas transformações epistemológicas na visão do ser humano e de sua sociabilidade que o capitalismo tardio e a globalização, as novas mídias e a biogenética produzem, pouco chegam a impactar ainda sobre a forma representacional da dramaturgia textual, no sentido de provocar modos mais performativos. Embora a crise da estética realista já se manifestasse no fim da ditadura[9], as tentativas de falar da nova realidade socioeconômica fora dos moldes do drama rigoroso quase nunca solaparam a dominância da intriga. Ou seja, as transgressões formais do texto foram motivadas principalmente através da intriga, e controladas por ela. O que aconteceu, sim, foi que se abriu a intriga para forças fora da base epistemológica burguesa e humanista. Isso levou a estéticas predominantemente épicas ou surrealistas, com doses variadas de "besteirol", que apresentam uma crise da forma dramática textual, mas não superam a estética textual representacional.

Antes de discutir textos que são comumente entendidos como teatrais por ainda apresentarem um caráter em grande parte dialogado, quero mencionar um texto de Plínio Marcos que se costumava definir como literário: *Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos*, de 1977. É um texto que une uma atitude discursiva, parcialmente narrativa, a características líricas. A justaposição das duas é realizada através de uma estrutura que podemos qualificar de performativa: o texto faz o que ele diz. Vejamos o início do texto:

---

[7] Penso principalmente nos textos *Todo céu azul* e *(A)tentados*.

[8] Para uma análise de características da dramaturgia performativa não-brasileira e seus impactos sobre a noção de subjetividade humana, ver meu trabalho *O sujeito da língua sujeito à língua: reflexões sobre a dramaturgia performativa contemporânea*. In Humanidades, UnB, 2010 (no prelo).

[9] Ver ALVES DE LIMA, Mariângela. "O caos é muito grande", In ensaio/teatro 5, RJ: edições Achiamé, 1981, p. 7-12. Para saber mais deste momento histórico da dramaturgia brasileira, ver BAUMGÄRTEL, Stephan. Em busca de uma teatralidade textual performativa: Reflexões sobre a situação da dramaturgia brasileira no início dos anos 90. In Anais da II Jornada Latino-Americana de Teatro, Florianópolis, 2009.

> Eram vinte e cinco homens empilhados, espremidos, esmagados de corpo e alma, num cubículo onde mal caberiam oito pessoas. Eram vinte e cinco homens. Eram vinte e cinco homens entre uma porta de ferro, e úmidas e frias paredes. Eram vinte e cinco homens, espremidos, empilhados, esmagados de corpo e alma, mais o desespero, o tédio, a desesperança e o tenebroso ócio, numa imunda cela onde mal caberiam oito pessoas[10].

Percebemos o princípio da série: repetição e variação dentro das repetições. À introdução típica de um texto narrativo (*eram*) seguem estruturas circulares cujas repetições solapam a referência realista do verbo inicial. Mas a dimensão referencial não desaparece, pois a organização estrutural (ou seja, a mimese de produção) evoca a falta de saída para estes homens. Ao mesmo tempo, as variações estruturais e o vocabulário brutalmente direto, ambos inseridos nas repetições, expressam uma espécie de protesto e revolta dentro da linguagem contra a ausência de horizonte libertador. Parece que esse material realiza ataques tanto ao desespero da repetição linguística e da prisão real quanto ao bom gosto e aos sentidos dos leitores. Mas parece que essas lacunas não bastam ao autor. Paulatinamente, as qualidades performativas cedem lugar a trechos mais discursivos, cuja função me parece ser educativa e iluminista, mas que ganham uma aparência quase moralista perante a força das estruturas performativas. Veja-se, por exemplo, o seguinte trecho:

> Para os anjos caídos, existe o desespero. O desespero é o que existe. Existe a aflição. Essa é que existe. O mal, a maldade toda está com os cidadãos contribuintes. No coração imundo do cidadão contribuinte é que existe o mal. Deles é a fúria alucinada de acumular, de garantir privilégio para si e para seus porcos descendentes, até o fim dos tempos. Os cidadãos contribuintes abrigam o mal. Os anjos caídos são anjos[11].

---

[10] MARCOS Plínio. *Inútil canto e inútil pranto para anjos caídos*. São Paulo: Edição do autor, s.d., 1977, p. 13.

[11] Idem, p. 19.

Fica claro que o autor não quer criar uma linguagem performativa para a situação dos cidadãos contribuintes, talvez porque pressuporia uma identificação com os sujeitos descritos que supera muito a linguagem representacional da narrativa e da reflexão. Deste ponto de vista, no entanto, me parece mais pertinente afirmar que é a necessidade de alinhar a atitude de militância com a imaginação de um estado além do *status quo* que exige a linguagem discursiva, mais representacional do que performativa. Pois a linguagem performativa conhece somente o presente, o aqui e agora, no qual consegue abrir lacunas, mas não consegue imaginar outras realidades além daquela referenciada estruturalmente. Ela expõe, mas não culpa diretamente.

Dentro do objetivo deste ensaio, julgo o texto de Plínio Marcos importante por mostrar como a linguagem performativa oferece um modo adequado de manifestar as emoções e reflexões de pessoas para as quais a história acabou e nada resta do que o retorno do mesmo. O texto igualmente mostra como é possível abrir lacunas e cisões dentro desta performatividade que fazem transparecer protesto e revolta. Por último, a alternância entre linguagem performativa e representacional abre uma cisão estética no jogo verbal que aponta para o problema de como se pode abrir um horizonte de transformações e de reflexão dentro de um texto predominantemente performativo. É nessa alternância que o autor se manifesta, menos enquanto criador do texto e mais enquanto ser empírico impactado pelo modo como os acontecimentos reais qualificam seu aparecimento no texto: como algo inútil! Através das tensões estruturais na sua linguagem, o texto indaga constantemente o seu lugar em relação ao leitor e sua realidade empírica, afirma e lamenta sua própria inutilidade, rebela contra ela e no jogo dessas mutações realiza o que chamei anteriormente o deslocamento do foco de comunicação do eixo intraficcional para o eixo extraficcional.

Nesta interação entre estruturas performativas e discursivas ou representacionais, o texto de Plínio estabelece, então, sua teatralidade crítica. Esse projeto me parece similar à estrutura de um dos primeiros textos teatrais a tratar do esvaziamento do discurso moderno emancipador e do fim da história na pós-modernidade: *525 linhas*, de Marcelo Paiva e Ricardo Karman. Nesse texto, há uma espécie de prólogo e epílogo, nos quais aparece um personagem chamado Kiko, cuja descrição remete a um menino-propaganda. Através dele, o texto problematiza o papel da mídia enquanto força que organiza os desejos e sonhos dos seres humanos e direciona a sua ansiedade por mudanças – antigamente o espírito utópico por uma vida mais autêntica e mais justa, mas agora (dentro da leitura que o texto faz do imaginário social no fim dos anos 1980) uma simples busca por sensações novas e estímulos de adrenalina que satisfazem uma emocionalidade fundamentalmente narcisista. Diz o texto:

> CENA 1
>
> Abrem-se as cortinas. Um comercial. Kiko, um tremendo rapaz, sem camisa, com um campari na mão, sentado num banquinho, olha para a plateia.
>
> KIKO – Você está cansada do seu parceiro? Está cansada de ser você mesma? Tudo sempre igual... Então venha.
>
> *Kiko levanta-se.*
>
> KIKO – Venha conhecer lugares que você nunca imaginou que existissem. Acredite no calor dos seus sonhos. Hoje, tudo é possível. *Come on, don't worry...* Venha viajar conosco[12].

A cena se repete no final. Estamos claramente perante um exemplo que desloca o conflito do eixo intraficcional para o eixo extraficcional, ao criar um paralelismo entre o comercial e o teatro, e posteriormente entre o personagem Stella, uma dona de casa que se torna modelo, e os espectadores na plateia em busca de novas sensações. Os dois níveis ainda não foram integrados e a relação entre ficção e realidade empírica do espectador fica meramente temática, ao invés de estruturar constantemente o arranjo cênico. Isso faz com que o espectador continue assistindo à ficção de um ponto de vista externo, mas ao menos esse texto de 1989 percebeu a problemática tanto do ponto de vista ideológico quanto formal[13].

Esses dois textos são exemplos do deslocamento do conflito central (da ficção dramática para os modos de representação) em direção a um conflito estrutural. Mostram como isso permite que o autor problematize sua relação com o material ficcional bem como a função da ficção no contexto social empírico. Mas esse deslocamento pode também assumir qualidades mais leves e irônicas e funcionar como um quebra-cabeça lúdico que ativa a curiosidade e a imaginação do espectador sem problematizar diretamente o lugar da arte na sociedade. No texto *Por Elise*, de Grace Passô (2005), as didascálias deixam de realizar a função dramática de enquadrar a situação teatral de modo realista, de delimitar um contexto representacional e de situar as falas em relação às emoções dos personagens:

---

[12] PAIVA Marcelo; KARMAN Ricardo. *525 linhas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989

[13] Para uma discussão mais elaborada, veja-se meu trabalho Teatralidade textual e globalização: algumas reflexões e uma breve análise de 525 Linhas de Marcelo Paiva, in: *DAPesquisa*, v. 3, n. 1, Florianópolis, 2008. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/prof_stephan.pdf>.

> A peça não começou. O ator que interpreta o personagem Funcionário entra em cena. Em silêncio, ele inicia uma sequência de movimentos de Tai Chi Chuan. Sim: Tai Chi Chuan, essa palavra tão chinesa. Já reparou no quanto são suaves, leves e harmônicos esses movimentos? E na quietude concentrada? Já percebeu que quem os executa parece estar dando um profundo mergulho no ar particular? No ar tão particular? Repara. Viu como parecem Gestos De Lagoa?[14].

Enquanto as didascálias tradicionais dizem respeito ao mundo da ficção, elas frisam a recepção, ao abertamente incluir o espectador. Em outras palavras, as didascálias propõem uma estética teatral na qual o eixo extraficcional esteja constantemente presente.

No caso de *Por Elise*, as didascálias efetuam uma deliberada poetização do texto e realizam uma dissociação das didascálias da sua costumeira referência realista. Mas de modo algum o texto que segue abrirá um universo surrealista ou fantástico. A poetização do universo textual e cênico se dá através de uma justaposição de referências às camadas do representar (o "Funcionário"), do mostrar (a ação performativa do "Tai Chi Chuan") e do ser ("o equilíbrio que se busca ter nas situações todas", ou seja, nas situações empíricas).

A didascália inicial já nos oferece uma pista de que o texto não apresenta um universo surrealista, mas um universo no qual signos representacionais, metateatrais e empíricos se cruzam. O texto se refere a abacates que simultaneamente fazem parte da ficção (frutos da árvore plantada no relato da Dona Elise), da performatividade da cena (caem em cena e evidenciam uma representação não realista) e de uma realidade empírica (são objetos reais cuja queda produz um susto real, ou seja, há risco real envolvido). A justaposição se aplica também à construção dos personagens, como no caso da própria Dona Elise, quando termina seu primeiro monólogo com um aviso que se direciona textualmente aos colegas, mas cenicamente inclui os espectadores na primeira frase do trecho:

---

[14] PASSÔ Grace. *Por Elise*. Manuscrito datilografado e não publicado. 2005, p. 1.

> Não se envolvam tanto! Escutem, vocês podem estar pensando que o que eu estou falando agora, nesse momento, foi memorizado antes também, mas agora não... nesse momento eu juro que não, agora sou "eu" que estou falando: "eu!", "eu!","eu!"[15].

O "Eu!" que se expressa aqui é o eu do ator, não do personagem. Mas devido à situação comunicativo teatralizada, este eu oscila entre o eu técnico ou situacional e o eu biográfico do ator. Além disso, o "eu" do personagem continua pesando sobre estes dois tipos de eu não dramáticos, pois espectadores e atores obviamente sabem ou desconfiam que as palavras são, sim, memorizadas. Aqui se coloca a questão da relevância do mundo ficcional, tanto para os atores quanto para os espectadores.

Mas o texto investe em uma identificação dos leitores e espectadores, mas não é uma identificação com determinados personagens ou desenvolvimentos narrativos. A identificação proposta é com o próprio jogo de distanciamento poético, que permite sentir todo a emoção do mundo ficcional sem perder a capacidade de "respirar", ou seja, de dialogar imaginariamente com este universo. As didascálias que interrompem e comentam as ações e falas dos personagens possuem o efeito de realçar a teatralidade de todos os acontecimentos. Através disso, o texto cria enigmas semióticos estimulantes que jogam alternadamente com os desejos dos leitores de identificarem-se e de distanciarem-se com o mundo ficcional. Quem se identifica com o funcionamento do texto, se identifica com esta alternância estrutural, ou seja, se identifica não com um lugar, mas um movimento interno, o que vem ao caso da afirmação de Lima Costa (1980) de que o sujeito de um texto performativo é o funcionamento do próprio texto.

O fato de que a estratégia do texto faz a própria encenação oscilar entre representação, apresentação teatralizada e experiência empírica – ou representar, mostrar e ser –, evidencia que seu centro de significação é este jogo estético. De fato, este jogo de deslizar de uma camada teatral para a outra e de evocá-las simultaneamente na atenção dos leitores (e espectadores), não só fundamenta toda a estética abertamente teatralizada de texto e encenação, mas também leva diretamente às problemáticas éticas inscritas neste uso da teatralidade textual: o amor enquanto identificação com o objeto amado[16], e a comunicação amorosa enquanto jogo de identificação e distanciamento[17]. Ambos são caracterizados pela alternância entre identificação e distanciamento poético, e o momento utópico é caracterizado pelo equilíbrio no qual a identificação existe, mas não destrói a leveza fornecida pelo distanciamento poético, e no qual o distanciamento não leva à insensibilidade e à indiferença.

---

[15] Idem., p. 2.

[16] Por exemplo na cena entre a personagem Mulher e Dona Elise que envolve a questão dos apelidos das galinhas de Dona Elise. Ibid., p. 16.

O texto estabelece estruturalmente o mesmo jogo comunicativo que sua temática discute, e permite aos leitores e espectadores experimentarem na identificação com o espetáculo o espaço de respiração e de liberdade interna proposto tematicamente e realizado estruturalmente. Na sua concepção, a proposta estética do texto não quer estabelecer este universo como um mundo fechado, aparte da realidade empírico dos espectadores. Ao final, a encenação faz parte dessa realidade também.

O perigo do escapismo é reconhecido na cena em que Lixeiro e Funcionário discutem a Cerimônia das Palmas. Sua qualidade metateatral fica clara quando percebemos que tanto verbalmente quanto performativamente esta cerimônia remete ao final do encontro teatral. Verbalmente, quando o Funcionário afirma que ela consiste em reunir-se e bater as palmas, mas

> ao invés de contemplar o outro você deve pensar em si, em como anda seu caminho. E enquanto batem, eles repetem: "Cadê meu jardim, cadê meu jardim, cadê meu jardim, cadê meu jardim, cadê meu jardim, cadê meu jardim.

Ou seja, a cerimônia focaliza a tentativa de transformar a reunião em algo útil para si mesmo. Performativamente, quando o texto leva a cabo a proposta teatral com a seguinte didascália:

> Acendem-se as luzes. Os atores estão lá, como de costume, para receber os aplausos.
>
> O público aplaude. Os atores aplaudem.
>
> Mas, aos poucos, os atores começam a fazer a "Cerimônia das Palmas". E quando o público percebe-se, também está.
>
> Mentira. Não era o fim.
>
> Deus é recomeço[18].

---

[17] Como numa das frases chaves do texto: "Cuidado com o amor que espanca doce!" Ibid., 18. Ambiguidade que caracteriza também a relação dos personagens entre si.

[18] Ibid., p. 18.

Neste momento, o texto coloca leitor e espectador entre a vontade de entregar-se à reunião, ou seja, ao encontro teatral, e à necessidade de pensar no próprio jardim, ou seja, na própria vida. É tarefa do espectador criar o equilíbrio entre entrega à contemplação imaginativa e foco na atividade concreta.

Como tratamos da dramaturgia textual, essa introdução se limita ao leitor mentalmente ativo e emocionalmente afetado. Mas podemos perceber como o deslocamento do conflito do centro dramático (a relação entre personagens) para as diferentes camadas semióticas e os modos de apresentação teatral *ajuda* a aumentar as possibilidades de interação entre atores e espectadores. Este deslocamento *vem criando* algumas das propostas mais interessantes dentro da dramaturgia brasileira atual, não só na escrita, mas também na cena.

EXPERIMENTAR O TERRITÓRIO MICRO

Renato Ferracini

> *Tudo aquilo que vou dizer parecerá um paradoxo. Mas não é questão de paradoxos estilísticos; é, na verdade, tudo assim. Aqui, nada acontece no plano lógico formal*[1].
>
> GROTOWSKI

Pensemos no ato de pintar:

> É um erro acreditar que o pintor esteja diante de uma superfície em branco. [...] O pintor tem várias coisas na cabeça, ao seu redor, no ateliê. Ora, tudo o que ele tem na cabeça ou a seu redor já está na tela, mais ou menos virtualmente, mais ou menos atualmente, antes que ele comece o trabalho. Tudo isso está presente na tela, sob a forma de imagens atuais ou virtuais. De tal forma que o pintor não tem que preencher uma superfície em branco, mas sim esvaziá-la, desobstruí-la, limpá-la. Portanto ele não pinta para reproduzir na tela um objeto que funciona como modelo; ele pinta sobre imagens que já estão lá, para produzir uma tela cujo funcionamento subverta as relações do modelo com a cópia[2].

Ora, assim como o pintor, o ator também não entra em sala de trabalho com um suposto "corpo vazio". O aprendiz de ator também não o faz. Esse, se ainda não tem os "vícios profissionais" está cheio dos vícios do que podemos chamar de "imagens atorais" (provenientes de clichês de cinema, televisão, espetáculos, figuras, quadrinhos, modelos modernos de representação tão massificados em nossas mídias – e isso para designar apenas uma fonte!). Podemos chamar esse quadro-corpo pré-preenchido de *doxas corpóreas* – doxa utilizada aqui em seu sentido grego de opiniões comuns, opiniões gerais ou totalizantes.

---

[1] FLASZEN, Ludwig; POLLASTRELLI, Carla. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.* São Paulo: Perspectiva: Sesc, 2007. 175 p.

[2] DELEUZE, Gilles. *Lógica da sensação.* Rio de Janeiro: Zahar, 2004. 91 p.

Ou, no caso mais específico corpóreo, os comportamentos e clichês expressivos preenchidos citados acima. Afora isso o corpo é acometido por comportamentos sociais, históricos, culturais que, além de o inserirem em um código cotidiano de relações, o "docilizam" em sua potência de força. Segundo Foucault:

> O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano que visa não unicamente ao aumento de suas habilidades, tampouco aprofundar sua sujeição, mas à formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna mais obediente quanto mais é útil, e inversamente. Forma-se, então, uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. [...] A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos "dóceis". A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma "aptidão", uma "capacidade" que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso [...][3].

Não é nova, principalmente para os grandes do teatro do século XX, a luta contra essas doxas corpóreas e esses corpos dóceis. Talvez o grande guerreiro dessa batalha tenha sido Grotowski, sem desmerecer jamais outras linhas de frente: Brecht, Meyerhold, Artaud, Copeau, Craig, Decroux, cada qual com suas armas e suas estratégias. Sabemos da via negativa de Grotowski e de sua pergunta e práxis: "Que resistências existem? Como podem ser eliminadas? Eu quero eliminar, tirar do ator tudo que seja fonte de distúrbio. Que só permaneça dentro dele o que for criativo. Trata-se de uma libertação. Se nada permanecer é que ele não era um ator"[4].

Aqui podemos incorrer em algumas leituras rápidas e demasiadamente concretas ou lógicas demais das citações acima. Se o ator já não está vazio, mas lotado de doxas corpóreas; se entra na sala de treino, de ensaio ou de apresentação com essas doxas que "docilizam" seu corpo e diminuem sua potência enquanto força de ação ou de afeto (Deleuze e Foucault). Se ele necessita eliminar essas fontes de distúrbio e resistências (Grotowski), então uma pedagogia do ator deveria estar embasada na eliminação e negação dessas doxas para que possa ampliar sua potência de ação.

---

[3] FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Editora Vozes, 1987. 119 p.

[4] GROTOWSKI ,Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. 180 p.

Nada a contradizer no momento.

Mas algumas perguntas inquietantes permanecem: o que é essa "força criativa" que deve permanecer no ator quando a suposta "eliminação" das doxas corpóreas forem realizadas? O que resta além – ou antes – das doxas? O próprio Grotowski pode nos levar a um caminho de pensamento sobre essas questões:

> Se se pede ao ator para fazer o impossível e ele o faz, não é ele – o ator – que foi capaz de fazê-lo, porque ele – o ator – pode fazer somente aquilo que é possível, que é conhecido. É seu homem que o faz. Nesse momento tocamos o essencial: "o teu homem". Se começarmos a fazer coisas difíceis, por meio do "não resistir", começamos a encontrar a confiança primitiva no nosso corpo, em nós mesmos. Estamos menos divididos. Não estar divididos – é essa a semente[5].

Para Grotowski deve restar esse "teu homem". Não quero aqui – pretensiosamente – buscar traduzir o que seria esse "teu homem" para Grotowski, mas posso especular – de forma livre – o que seja esse "homem" enquanto ator e principalmente como formador de atores.

Primeiramente, esse "teu homem" não pode ser confundido com uma essência humana totalizante. Desde o século XIX – Nietzsche, como voz de frente – se questiona esse sujeito-homem, essa identidade-homem enquanto modelo de ação ou pensamento. Mais recentemente, Foucault já nos alertou sobre a "morte do homem". O homem deve ser entendido hoje como um grau de potência de afetar e ser afetado e não como um sujeito cuja suposta "essência humana" – encontrada em algum lugar profundo dentro de um interno não localizável – seja maculado pelas relações de um poder social, econômico e cultural. Nada a ser descoberto por véus que encobrem algo. Nada a ser encontrado ou reencontrado em um suposto passado perdido. Esse homem – enquanto grau de potência – enquanto capacidade de afetar e ser afetado – torna-se, hoje, um homem relacional. Ele não é uma essência universal maculada ou escondida, mas uma potência construtora presente, uma usina intensiva. Esse homem que busca potencializar de forma alegre e positiva suas relações. E alegre aqui deve ser entendido em sua forma-Espinosa: alegria enquanto aumento de potência no encontro, aumento de grau de ação e paixão no encontro.

---

[5] Grotowski in Flaszen e Pollastrelli, op. cit. 176 p.

O homem é encontro, é busca de aumento de potência no encontro. É uma força de criação que busca o singular, a diferença e não o mesmo em uma suposta essência comum. Ou, ao menos, deveria trabalhar para isso. Se os corpos estão docilizados é porque o próprio corpo não compõe de forma alegre com seus encontros, forças e intensidades circundantes. Ele compõe, ao contrário, de forma triste com essas relações: um corpo dócil é um corpo impotente. Impotência e tristeza também no sentido-Espinosa de uma diminuição na potência de agir; um corpo que no encontro diminui sua potência de afetar e ser afetado.

No limite o homem compõe, cria, recria, atualiza de forma dinâmica e instável com o fluxo de encontros sociais, culturais sejam eles coletivos e/ou singulares. Ele é atravessado e ao mesmo tempo age com e sobre esses fluxos. O homem é essa dinâmica: não dividido em forma-conteúdo, essência-existência, dentro-fora, singular-coletivo, homem-mulher, mas compõe com esses fluxos dinâmicos no espaço entre eles, nessa zona de vizinhança que deveria ser alegremente potente e que leva não ao mesmo essencial, mas leva, ao contrário, a uma diferença e a uma singularidade. Assim o corpo – enquanto homem – não é uma essência que se assenta nesse fluxo dinâmico, mas ele é esse próprio fluxo dinâmico. Ele se compõe e se recompõe; se cria, se recria e se diferencia nesse movimento.

É dessa forma que a "via negativa" de Grotowski não passa pela simples negação de algo, mas pela complexa afirmação de uma potência. Não interessa para a cena o homem-ator, o homem-ego, o homem-burguês, o homem-essencial, o homem-modelo, o homem-representacional. Interessa o homem relacional, poroso na potência de afetar e ser afetado. Não o homem que limpa sua composição dócil com os encontros, mas que a reverte, implode e transborda nesse mesmo aumento do grau de potência de afetar e ser afetado.

Um homem que entra nesse fluxo de criação de si mesmo. Não negar suas doxas culturais, sociais, pessoais, mas buscar com elas e através delas transformá-las, inverter seu fluxo da tristeza para a alegria. E nesse platô que o homem de Grotowski se assenta: o "teu homem" tão buscado seja, talvez, esse fluxo de transformação e nesse "lugar" ele pode fazer o dito impossível (Grotowski): criar linhas de fuga, explodir as doxas, recriá-las, atualizar suas forças. Esse movimento é a potência do homem e do humano – e em última instância da vida: um poder de recriar-se a cada instante, ou o que dá no mesmo, diferenciar-se a cada microduração. O ator não escapa desse movimento ativo. E é dessa forma que o artista, o ator, não é – em absoluto – um ser privilegiado, um ser que possui uma suposta essência ou uma existência superior, mas somente aquele que faz desse fluxo de potência, dessa busca de transformação e criações de linhas de fuga e transbordamento sua profissão.

> Uma tradição pretende que a verdade seja um desvelamento. Uma coisa, um conjunto de coisas cobertas por um véu, a ser descoberta. [...] Desvelar não consiste em remover um obstáculo, retirar uma decoração, afastar uma cobertura, sob os quais habita a coisa nua, mas seguir pacientemente, com uma respeitosa habilidade, a delicada disposição dos véus, os espaços vizinhos, a profundidade de sua acumulação, o talvegue de suas costuras, para abri-los quando for possível, como uma cauda de pavão ou uma saia de rendas[6].

Uma pedagogia do ator deveria levar essas questões em consideração. Não negar as doxas corpóreas na busca de uma essência interior, mas utilizar-se delas para que ele – o ator – possa transbordá-las e entrar em uma zona de experimentação de novas construções e composições. Limpar as doxas corpóreas, nesse caso, não seria eliminá-las, mas compor e recompor outras potências e intensidades com elas mesmas.

Se não somos uma essência mascarada, mas um fluxo de potência cujas doxas corpóreas o "docilizam" e entristecem, podemos dizer que esse mesmo fluxo pode ser chamado de memória já que a memória é a própria duração desse fluxo. O fluxo de composição cotidiana corpórea desenha, gera experiências que não são arquivos decantados e acumulados em algum lugar do corpo ou do cérebro, mas que se acoplam ao corpo-memória em uma duração sempre presente de forma virtual[7]. Toda memória-corpo – seja presente, passado ou futuro imediato – dura no tempo presente. Stanislavski nos alertava sobre isso na importância da memória emotiva – tão confundida e transformada em processos de aprendizagem. Grotowski sempre nos alertou sobre o corpo como sendo a própria memória: "o corpo não tem memória, ele é memória. O que devem fazer é desbloquear esse corpo-memória"[8].

---

[6] SERRES, MICHEL. *Os cinco sentidos.* Filosofia dos Corpos Misturados 1. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. 178 p.

[7] O virtual é uma noção importante aqui. Ele se realiza, primeiramente, como uma parte constituinte do objeto real, criando um duplo atual/virtual presente no objeto. Sendo assim, o próprio corpo é formado por virtuais que o atravessam e também por atuais que o realizam. Em segundo lugar, o virtual não deve ser confundido e nem colocado em oposição ao real. O virtual não se opõe ao real, mas somente ao atual. O virtual possui uma plena realidade enquanto virtual. Do virtual é preciso dizer exatamente o que Proust dizia dos estados de ressonância: "*reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos", e simbólicos sem serem* fictícios (DELEUZE, G. *Diferença e repetição.* Tradução de Luís B. L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988. 335 p.). O virtual também não deve ser confundido com o possível. O possível não possui uma realidade, ele é latência antes de ser real, potência a ser real no futuro e, portanto, inexistente enquanto realidade. O virtual, ao contrário, é uma instância real, na memória contraído todo no presente do corpo que se atualiza. O corpo, como multiplicidade, possuirá, portanto, virtuais e atuais reais. Este par atual-virtual também não deve ser apresentado como uma dualidade fixa. Eles se perpassam e se permeiam, coexistindo no presente. Em outras palavras: o corpo, enquanto um atual, é rodeado por uma "névoa de virtuais" e de "círculos sempre renovados de virtualidades" (DELEUZE in ALLIEZ, É. *Deleuze: filosofia virtual.* Tradução de Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: Editora 34, 1996. 49 p.).

Para compreender melhor essa questão, devemos observar que o corpo virtualiza a memória – muito diferente de um acumular – numa relação dinâmica entre um estar no mundo adaptado e sensações independentes de nossa percepção ativa do mundo. O corpo negocia a atualização de uma ação presente com a sua própria duração presente. A atualização da duração presente e do próprio presente enquanto ação se dá por entrecruzamentos, relações, ações paradoxais e afetos passivos e ativos coexistentes. Em outras palavras: o mundo é a dinâmica ativa/passiva, atualização/virtualização da própria duração no/do corpo. A relação e diagonalização entre essas memórias são, em última análise, coexistências virtuais que habitam nosso presente atual. A memória não é acúmulo de lembranças, mas virtualidades potentes e presentes num corpo-agora. Aquilo a que chamamos de lembranças se borra em suas bordas e núcleos e deixa rastros de vibração de supostas lembranças originárias. Não é arquivo a ser acessado porque essas virtualidades não são armazenadas, mas existem em uma duração de intensidades que atualizam e pressionam uma atualização de ação e afeto presente. Portanto, a memória é uma duração que se recria e se atualiza o tempo todo. *Memória é criação* e também *"re-criação"*. Uma constante criação e recriação de atuais que são gerados por virtuais em turbilhonamento.

O que podemos chamar de realidade atual do corpo é um furacão de criação de atuais e virtuais. Essa atualização, em si mesma, gera mais e mais virtuais que por sua vez se (re)lançam na própria memória-corpo, pressionando a formação de novos atuais sempre instantâneos, fugidios, instáveis e assim *ad infinitum*. Turbilhonamento atual-virtual em espiral de recriação constante. Se o corpo é memória (e não possui memória) o próprio corpo é um processo de criação e autocriação constante, mesmo em modo cotidiano de estar-no-mundo.

Aqui ocorre um problema: se a memória parece ser em si criação, como lançá-la, então, em um processo criativo? Quando grupos e artistas dizem utilizar-se da memória (singular, coletiva, social, histórica) em um espetáculo ou um processo criativo cênico, que tipo de material é utilizado? Será que não existe uma contradição interna ou mesmo um pleonasmo entre a utilização de uma memória pessoal e uma memória que é recriada? Quando a memória pessoal passa a ser um material artístico, já que ela – a memória – é criação *a priori*?

---

[8] Grotowski in Flaszen e Pollastrelli, op. cit. 173 p.

Devemos fazer aqui uma distinção: a memória que discutimos acima é uma dinâmica em fluxo de criação constante que produz uma duração virtualizada e que se cria e se recria constantemente mesmo em modo cotidiano. Uma memória-potência que na filosofia atual – principalmente em Deleuze em sua leitura de Bergson – ou nos estudos contemporâneos da neurobiologia – principalmente em Damásio – é tão discutida e demonstrada. Esses estudos demonstram que tanto as experiências cotidianas de percepções macroscópicas, atuais ou extensas como as vivências de micropercepções virtuais e de afetos de forças intensas são virtualizadas e duram no presente do corpo. Esse movimento pressiona a atualização das experiências daquilo a que chamamos realidade do corpo no presente, que, por ser experiência, também se virtualiza numa espiral de criação *ad infinitum* em retroalimentação.

Por outro lado, temos uma memória-doxa, memória senso-comum que possivelmente se traduz por lembranças pessoais acumuladas em um passado. Memória-doxa enquanto rastros mais ou menos constantes que geram a ilusão de um passado fixo que se acumula. Memória-doxa enquanto representação de uma lembrança ilusoriamente fixada no tempo e no espaço e que, enganosamente, poderia ser retomada, revivida como possível material de criação.

Mas essa relação é mais complexa. Não podemos simplesmente opor essas duas memórias. Elas não contêm qualquer diferença de natureza, mas simplesmente uma diferença de adensamento e velocidade. A memória-doxa nasce, na verdade, de uma percepção singularizada (em doxa) da própria memória criação. A memória-doxa é, justamente, um adensamento, uma cristalização, uma vontade de representação, uma desaceleração, uma estratificação e uma extensão da própria memória enquanto fluxo, intensidade, velocidade, força, intensidade. Essa memória-doxa é uma imagem representativa e fixada do próprio movimento-fluxo-criação da memória. A memória-doxa é uma desacelerada; uma busca de representação imagética de uma ação de criação-memória não perceptível. Essas micropercepções não sensíveis do movimento de virtualização-atualização de memória-criação se adensam em macromemórias-lembranças e geram uma possível ilusão de fixidez. Mas mesmo essas macromemórias-lembranças são rastros que fluem no próprio território de seu adensamento. Elas apenas apresentam uma ilusão intelectual de representação, uma ilusão de fixidez, uma ilusão de arquivo acumulado que em qualquer análise mais cuidadosa não se sustenta em sua molaridade. Dessa forma, tanto uma como outra memória se retroalimentam, pois são graus de percepção de uma mesma memória que se cria e flui. Uma adensada e fixada pelo intelecto e outra cujo micromovimento turbilhonado de virtualização-atualização está em um platô de potência e de intensidade. A questão para o ator é como ultrapassar essa intelectualização e representação da memória-doxa para adentrar no fluxo criativo inerente à própria memória.

Acredito que essa memória-doxa, memória representativa – que podemos chamar nesse contexto de macromemória-lembrança – tem pouco ou nada a ver com a criação teatral ou mesmo a criação artística. É dessa memória-doxa que nos fala Deleuze e Guatarri:

> O material particular dos escritores são as palavras, e a sintaxe, a sintaxe criada que se ergue irresistivelmente em sua obra e entra na sensação. Para sair das percepções vividas, não basta evidentemente memória que convoque somente antigas percepções, nem uma memória involuntária, que acrescente a reminiscência, como fator conservante do presente. A memória intervém pouco na arte (mesmo e sobretudo em Proust). É verdade que toda a obra de arte é um monumento, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação. Não se escreve com lembranças de infância, mas por blocos de infância, que são devires-criança[9] do presente. A música está cheia disso. Para tanto é preciso não memória, mas um material complexo que não se encontra na memória, mas nas palavras, nos sons: "Memória, eu te odeio"[10].

---

[9] Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação. [...] Devir não é progredir nem regredir segundo uma série, e sobretudo devir não se faz na imaginação, mesmo quando a imaginação atinge o nível cósmico ou dinâmico mais elevado como em Jung ou Bachelard. [...] O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna (DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia. v. 4. Tradução de Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997. 18 p). No devir não há passado, nem futuro, sequer presente; não há história. Trata-se, antes, no devir de involuir: não é nem regredir, nem progredir. Devir é tornar-se cada vez mais sóbrio, cada vez mais simples, tornar-se cada vez mais deserto e, assim, mais povoado. É isso que é difícil de explicar: a que ponto involuir é, evidentemente, o contrário de evoluir, mas, também, o contrário de regredir, retornar à infância ou a um mundo primitivo (DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998. 39 p.).

[10] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é Filosofia*. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. 265 p.

Não é a macromemória-lembrança que interessa na construção de uma cena. Essa é a memória odiada acima e de que a arte não necessita absolutamente. Mas, talvez, o que interesse ao ator seja o mecanismo de como essa macromemória-lembrança é atravessada e transbordada e com isso punge, ativa, processa uma *ação* que se cria no aqui-agora e se atualiza em intensidade presente de tal maneira que transborda a potência cotidiana de memória-criação e se lança em fluxo aberto de potência extracotidiana. Isso poderia ser dito de outra forma: "a luta com o caos só é o instrumento de uma luta mais profunda contra a opinião, pois é da opinião que vem a desgraça dos homens"[11].

O importante é buscar compreender como essa macromemória-lembrança lança o corpo em um campo de experimentação, em uma espécie de devir-lembrança que fabula e gera sensação. A macromemória-lembrança deveria ser usada somente como "estopim" que lança o ator na ação-sensação, o escritor na palavra-sensação, o músico no som-sensação. A criação está no limite, na fronteira da macromemória-lembrança; caso contrário ela apenas representa uma ação macroscópica passada: não é imitar, no sentido de representar, ser criança novamente, mesmo que essa criança esteja alicerçada em uma lembrança forte. Ora, esse é todo o equívoco de como se compreendeu a memória emotiva de Stanislavski. Trabalhar com a pura imitação emocional, imagética ou concreta – ou seja, a representação – de qualquer macromemória-lembrança, quase sempre, não traz nenhuma sensação ou mesmo ação-orgânica para o atuador, mas apenas macroações clichês.

Uma ação potente seria o atuador, por meio da macromemória-lembrança enquanto disparador de uma criança no presente, atualizar um devir-criança que se processa no agora. Não imitar a criança-lembrança, mas atualizar a criança-lembrança em um processo-fluxo de devir-criança presente. Acessar ou disparar a memória enquanto potência de memória de atualização/virtualização em fluxo e não enquanto possível lembrança passada. Não moldar o corpo à lembrança-criança, mas deixar a criança-lembrança lançar esse corpo-agora numa zona de experiência cujas ações – e muitas vezes não são ações de criança! – atualizam ações-devir-criança que se processam em fluxo.

Mas como o atuador conseguiria isso? Quais os mecanismos de ação concreta e prática para tanto? A possível resposta a essa questão é uma pedagogia e também uma autopedagogia: o processo de criação a partir da memória é sempre um procedimento que não se dá no sentido da concretude do atual, mas de forças do virtual e essa potência sempre como fronteira de experimentações de recriação do atual. Portanto, a criação por meio da memória não pode se dar através de atuais, ou seja, macroações físicas miméticas baseadas em macrolembranças passadas. Em outras palavras: a busca da representação corpórea/vocal de uma macromemória-lembrança. A criação por meio da memória (que em si já é criação, mas falamos a partir de agora de um processo não cotidiano, construído, estético) se dá em uma zona de forças (in)constantes a que dei o nome de *Zona de Turbulência*. Nesta zona, a macromemória-lembrança é lançada em um limite de microações que maquinam, induzem, projetam micropercepções não sensíveis, porque afetam naquilo que poderíamos chamar – paradoxalmente – de experiência inconsciente. Alguns chamam de consciência ampliada. Mas gostaria de afirmar que no contexto desse ensaio essa experiência inconsciente ou "consciência ampliada" não se liga absolutamente a qualquer coisa de místico ou mágico. Existe uma espécie de empirismo não sensível, ao qual Deleuze chamou de empirismo transcendental. Uma zona virtual que não se opõe ao real, mas ao atual. Uma zona absolutamente real e imanente. Zona virtual, intensa; zona de força e potência invisível e microscópica, mas completamente imanente ao corpo. Uma zona-corpo microscópica que não se reduz ao empírico ou ao sensível. Acredito que a arte habita essa zona e a busca de uma ação física a procura constantemente. A experiência estética de uma ação física é sua zona de turbulência não sensível que se produz na força, em uma zona pré-sensível, não consciente. Uma zona pré-percepção e pré-comunicação no sentido estrito e clássico desses dois termos. A experiência inconsciente de um corpo atuante que acontece em uma zona de fronteira.

---

[11] Idem.

> Numa palavra, "os fenômenos de fronteira", referem-se, antes de mais nada, à fronteira que separa, sobrepõe consciente e inconsciente. [...] há uma especificidade do inconsciente que não se pode traduzir apenas numa diminuição dos traços psicológicos da consciência (clareza, consciência de si), mas que, no nosso entender, não se resume também, ao deslocamento do problema, semiotizando as funções do inconsciente [...][12].

Ou ainda

> O que é então a percepção da obra de arte? Nem um misto de prazer e de cognição, nem um ato que visa a um fenômeno particular, visível, cuja descrição deverá ocorrer necessariamente a conceitos clássicos da teoria do conhecimento; mas um tipo de experiência que se caracteriza, precisamente, pela dissolução da percepção (tal como é tradicionalmente descrita). O espectador

---

[12] GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções.* Relógio D'Água, 2005. p. 12.

> vê, primeiro, como espectador (ou sujeito percepcionante) para, depois, entrar no outro tipo de conexão (que não é uma comunicação) com o que vê, e que o faz participar de um certo modo na obra. O que requer todo um outro campo de descrição desse participar, dessa dissolução do sujeito. [...] Não deve, todavia, ser descrita com utensílios psicológicos, fenomenológicos ou semióticos. [...] Curiosamente, a experiência estética não corresponde a nenhum objeto ou signo visível, e não visa a um sentido. [...] Sabemos, desde Kant, que o prazer que proporciona não é empírico, mas desinteressado; e desde Merleau-Ponty, que não é a experiência de uma consciência pura, sendo porém os olhos que vão, na filigrama do visível, procurar um modo de aparecer singular do ser e do espírito: uma certa visibilidade do invisível. Mas de que invisível[13]?

Essa dissolução da percepção talvez seja a pedra-base que faz com que Paul Klee nos advirta que "a questão das artes plásticas nunca poderia ser realizar uma obra capaz de reproduzir o visível, mas, sim, tornar visível algo que estaria invisível no visível"[14]. Mas devemos tomar cuidado com o fato que esses autores estão falando claramente da recepção da obra de arte. Uma pedagogia ou autopedagogia está no "como fazer" o que leva a uma práxis, um conjunto de práticas em afinidade com conceitos redimensionados de memória, zona de turbulência, experiência inconsciente; e inconsciente deve ser entendido aqui como uma instância que não é nem "estrutural, nem pessoal; não imagina, tal como não simboliza, nem figura; máquina: é maquínico. Não é nem imaginário, nem simbólico, mas é Real em si mesmo, o real "impossível" e sua produção"[15]. Inconsciente como uma zona de produção e não de resíduos psicológicos reprimidos. Inconsciente como zona real de "experiências impossíveis" (Grotowski). O inconsciente produz em um plano outro. Tocar o limiar consciente-inconsciente, como sugere Gil, seria adentrar uma experiência não perceptiva no sentido fenomenológico, não sensível no sentido psicológico e não significativa no sentido semiótico. Seria, entretanto, adentrar uma experiência estética que necessita, justamente, outros parâmetros conceituais e de reflexão, além de reconstruções constantes de todo um conjunto de práxis, que sejam nem fenomenológicos, nem psicológicos, nem semióticos ou semiológicos, mas artísticos.

---

[13] Ibidem, p. 13-23.

[14] ONETO in LINS, D. (org). *Nietzsche e Deleuze. Arte e resistência.* Rio de Janeiro: Forense Universitária. Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007. 199 p.

[15] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O Anti Édipo.* Tradução de Georges Lamaziére. Rio de Janeiro: Imago, 1976. 55 p.

Essa relação de fluxo e liminaridade entre consciente-inconsciente, visível-invisível não é nova. Grotowski já nos advertia que "quando são mantidas simultaneamente a espontaneidade e a precisão, agem ao mesmo tempo a consciência (isto é, a precisão) e a inconsciência (isto é, a adaptação espontânea)"[16].

Ou ainda:

> Antes de uma pequena ação física, tem o impulso. Ali reside o segredo de algo muito difícil de apreender, porque o impulso é uma reação que começa atrás da pele e que é visível só quando se converteu em uma pequena ação. O impulso é algo tão complexo que não pode dizer que seja só no domínio do corporal[17].

Podemos deduzir, talvez, que esse algo que "não seja só do domínio do corporal" para Grotowski, seja adentrar, possivelmente, uma zona transcendente, espiritual e mística. Mas acredito que o impulso assim descrito pelo Mestre não seja algo "para o dito além" ou algum lugar interno essencial não localizável, mas habite justamente essa zona de micropercepção e de forças imanentes e em fluxo-diferenciação que busco discutir.

Devemos, portanto, deslocar essas questões importantíssimas levantadas pela questão da recepção da obra de arte para a relação prática com o fazer do atuador. Tarefa difícil, mas bastante instigante. Como atingir essa experiência pré-consciente não verbalizada ou ainda essa zona de forças invisíveis, de dissolução da percepção, como nos coloca Gil acima? Como utilizar a macromemória-lembrança para lançar o ator nessa zona de turbulência criativa? Como lançar o atuante na fronteira ou zona de experiência? As perguntas do "como" nos lançam a processos práticos de trabalho. Porém, esse processo requer, assim como na problemática da recepção da obra de arte acima descrita por Gil, "todo um outro campo de descrição desse participar, dessa dissolução do sujeito". A reflexão desses "comos" também necessita de outro campo de descrição e análise conceitual.

A memória, como recriação, presente e atualizada no corpo-memória na forma de duração de potência virtual, deveria levar o atuador a esse campo de fronteira criativa; a essa zona de experiência pré-consciente; não zona atual de macroações ou macropercepções, mas a zonas de turbulência microperceptiva e microafetiva na dimensão do "como".

---

[16] GROTOWSKI *in* FLASZEN e POLLASTRELLI, op. cit., 202 p.

[17] Ibidem, p. 158.

II POÉTICAS DA CENA

NARRATIVA, ESTADOS DE CHOQUE E SUSPENSÃO DA CONSCIÊNCIA: CONSTRUÇÕES DRAMÁTICAS

Antonia Pereira Bezerra

O presente ensaio resulta de uma pesquisa de criação dramatúrgica ancorada nas diversas possibilidades e utilidades da narrativa enquanto instrumento e meio privilegiado de encontrar e compreender o outro; de atribuir sentido à experiência vivida. A exploração desse tema numa perspectiva de construções dramáticas pede uma interface entre as abordagens, estética e teórica, acerca do drama e da especificidade da narrativa. É nesse sentido que acolho saberes diversos sobre a narrativa, contemplando, num primeiro momento, as teorias de Paul Ricoeur – os quatro tomos do *Temps et récit* e *La Métaphore vive* – e de Jean-Pierre Vernant, num segundo momento – *La Mort dans les yeux* e *La Grèce ancienne*. A opção por esses autores justifica-se na medida em que suas teorias favorecem duas formas privilegiadas de adentrar o coração das problemáticas aqui esboçadas, quais sejam: a questão dos paradoxos do tempo e da memória; e a questão da organização mitológica e inteligível da narrativa (as lógicas históricas da narração).

A primeira dimensão prática da pesquisa foi realizada de janeiro a dezembro de 2006 na École Supérieure de Théâtre da Université Du Québec à Montreal – UQÀM, onde, sob as orientações criteriosas e argutas de Josette Féral e Larry Tremblay[1], debrucei-me sobre a escrita dos textos dramáticos intitulados *A morte nos olhos*, *A memória ferida* e *Na outra margem*. Nesta trilogia, a eficácia simbólica da narrativa é explorada em suas dimensões psíquica, sociológica e filosófica.

---

[1] Josette Féral é crítica e teórica de Teatro; diretora da École Supérieure de Théâtre da Université du Québec à Montreal – UQÀM, fundadora do grupo de pesquisa Performativité et Effet de Présence, tendo publicado vários livros sobre o tema e sobre o jogo do ator. Larry Tremblay é autor dramático, premiado na França e em Quebec, ator e professor da École Supérieure de Théâtre da Université du Québec à Montreal – UQÀM.

O problema

Em cada uma dessas três tramas, a compreensão como teoria do conhecimento, tanto comum quanto acadêmico ou artístico, constitui o "fio de Ariadne". E, na fronteira entre a teoria e a prática, suscito questões de interesse de várias áreas do conhecimento, seja no campo das ciências humanas, seja no das artes. A ênfase é colocada na composição de intrigas, no agenciamento de ações em sistemas (*mise-en-intrigue*) que alimentam e motivam o debate em torno do que significa compreender o outro, seja esse outro um ator social comum, seja um poeta. É no âmbito dessas interrogações que discuto as diversas contribuições da narrativa e sua eficácia simbólica, porque se trata, com efeito, do meio mais frequente e funcional de encontrar, de compreender o outro e de se aproximar de sua experiência, na vida cotidiana, numa pesquisa acadêmica ou de criação dramatúrgica.

Tal problemática pode parecer, *a priori*, por demais evidente. Ora, o mito, a narrativa, não têm sido desde os tempos ancestrais, e em todas as civilizações, o principal objeto da literatura e da arte? Em *As mil e uma noites*, não é de fato a narrativa que literalmente salva Cheherazade e tantas outras mulheres da morte, pondo termo a uma matança injusta e arbitrária? Não é a narrativa com todo o seu ritmo, toda sua eficácia simbólica, que dá a Dom Quixote, o mítico herói de Cervantes, as ferramentas necessárias para impor e assimilar seus sonhos à realidade? E o que dizer de *Hamlet*, em cuja intriga a verdade vem à tona, desalienando e clamando por justiça, não mais pela voz, talvez enganosa, de um fantasma, mas por meio dos potentes e desmascaradores recursos (*mise-en-abîme*) da narrativa dramática?

Diante desses e de tantos outros exemplos, onde então residiria a singularidade e o aporte específico da problemática aqui erigida? Decerto, não pretendo reinventar o fogo, afinal desde Aristóteles a narrativa, a fábula é a alma do drama. Entretanto, é partindo do princípio, conhecido por diversas teorias, de que a finalidade de uma narrativa é sempre a de unir, de integrar, em todos os sentidos da palavra, que proponho a exploração dramatúrgica da sua eficácia simbólica. Assim, perseguindo as pistas teóricas e metodológicas lançadas por Pierre Lê-Quéau[2], esta trilogia contempla a investigação das contribuições da narrativa em três sentidos, a saber:

---

[2] Foi no ano de 2000, com a chegada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA) deste professor e pesquisador visitante, oriundo da Universidade de Grenoble II, que novos horizontes se abriram com relação a tais pistas de pesquisa. Pierre Le-Quéau e eu dividimos a disciplina Tópicos Especiais em Artes Cênicas, na qual me

- Num sentido psicológico, em primeiro lugar (integração psicológica): quando a narrativa tem como objetivo produzir uma continuidade no curso de uma vida, reduzindo as fraturas e os traumatismos.
- Num sentido sociológico, em segundo lugar (integração sociológica): quando a narrativa consiste num rito de passagem para introduzir-se numa comunidade. De fato, integrar-se numa coletividade começa muitas vezes por uma autobiografia, mais ou menos formal, na qual se manifesta um tipo de dom que vai de si ao outro, do individual ao coletivo.
- Num sentido filosófico, finalmente (integração filosófica): quando a narrativa consiste em reconhecer, no curso de uma vida, a presença de um Princípio ou do Ser.

Todas estas dimensões, efeitos e contribuições da narrativa também já foram divisados e explorados pela fenomenologia, psicanálise, filosofia e até pela sociologia compreensiva. Discuti-los dramaturgicamente, investigar tais dimensões pelo viés da *mise-en-intrigue*, tal é a especificidade, o aporte desta investigação.

A dimensão teórica da pesquisa

De maneira geral, a questão da narrativa é estratégica para a nossa compreensão do mundo: com ela se colocam questões práticas, metodológicas e teóricas importantes, muito embora não exista uma teoria global acerca da narrativa. Na teoria sociológica ou antropológica, por exemplo, trata-se muitas vezes da assim chamada "entrevista não diretiva de pesquisa" ou "história de vida", em que um pesquisador convida um ator social comum a produzir uma narrativa. Na fenomenologia contemporânea com Paul Ricoeur, mas também com outros hermeneutas a exemplo de Hans-Georg Gadamer, a narrativa se torna um objeto de pesquisa em si, inteiro e completo, instaurando a possibilidade de uma poética geral.

Neste contexto, a narrativa aparece como o paradigma do ato da criação, incluindo o drama e a epopeia. Entretanto, torna-se, às vezes, muito difícil, quando não impossível, extrair dessas teorias contribuições práticas e

---

responsabilizava pelo Módulo I – Métodos em Literatura Comparada e Le-Quéau pelo Módulo II – Métodos em Sociologia Compreensiva. Todas as nossas discussões e cursos eram permeados por questões acerca do conhecimento, da compreensão do outro, sua linguagem, sua narrativa. Não somente traduzi como produzi com Pierre Le-Quéau relatórios, artigos e materiais didáticos acerca desses temas.

concretas para uma pesquisa acerca do teatro como um todo ou da escritura dramática, em particular. As peças de teatro *A morte nos olhos*, *A memória ferida* e *Na outra margem* resultam das relações estabelecidas entre estas teorias fenomenológicas da narrativa e a prática da pesquisa em criação dramatúrgica e cênica. Tal orientação é motivada pelo fato de que a narrativa, longe de ser um reflexo fiel da realidade, é uma construção. Há, aqui, a mesma distância (ou a mesma proximidade) entre a narrativa e a vida, que há, na pintura, entre uma tela e a natureza; ou no teatro, entre uma peça e a realidade. Se *mímesis* é imitação das ações humanas, essa imitação não pressupõe uma obediência estrita e formal aos critérios de verossimilhança.

A exemplo de Paul Ricoeur, não será possível falar de como a narrativa se relaciona com o tempo, sem antes expor, em sua amplitude, a questão da referência entrecruzada – com a experiência temporal viva – da narrativa de ficção e da narrativa histórica[3]. Portanto, seja na vida cotidiana, seja no domínio da ficção, na narrativa se manifesta a primeira capacidade criativa do ser humano, a qual consiste em introduzir um tipo de ruptura no fluxo da vida e um tipo de descontinuidade na continuidade do real. A narrativa tem uma relação não com a realidade em si, mas com uma consciência que compreende esta realidade, isto é, ela amplia ou inventa realidades ao produzir significações. Além disso, essa dinâmica própria da narrativa produz alguns efeitos de ordem simbólica.

Outro aspecto instigante da narrativa reside em seu poder de ligação. Importa mais saber como se estabelecem as relações significativas entre os fatos do que próprios fatos. O ato de narrar revela a construção de uma subjetividade, no duplo sentido dessa expressão: a construção da realidade por um sujeito e, ao mesmo tempo, a construção desse sujeito através da sua narrativa. Uma narrativa é sempre uma experiência subjetiva, mas condicionada, todavia, em seu conteúdo e forma, às interações anteriores do sujeito com a sua coletividade e o senso comum. Ressalte-se, todavia, que nas civilizações tradicionais, as *quais*, ainda nos dias de hoje, preservam a oralidade, os etnólogos empreendem pesquisas de campo, onde a escuta e a exploração de diversas narrativas, retomadas de geração em geração, constroem a intriga, a trama dos saberes comuns aos membros de um grupo.

Embora eu não ignore toda uma tradição de pesquisa com métodos específicos nesse domínio, não é esse o caminho que seguirei e nem é nesse sentido que trabalho com a narrativa em minha prática. Em minhas criações dramatúrgicas, não busquei mitos que vivem e renascem de palavras incessantemente repetidas e modificadas pelas subjetividades dos narradores, atores sociais do cotidiano. Os mitos explorados no âmbito de minhas peças e suas encenações posteriores foram definitivamente fixados em três textos dramáticos. Trata-se, por conseguinte, de histórias de vida ressignificadas em narrativas de ficção. Tal trajeto foi efetuado em função das minhas exigências estéticas e do meu objetivo primordial: conferir, à minha investigação, uma dimensão eminentemente dramatúrgica e cênica.

---

[3] RICOEUR Paul, *La Metaphore vive*, p. 68.

A dimensão dramatúrgica encontra-se cristalizada no livro *Alteridade, memória e narrativa*, publicado em julho de 2010 pela editora Perspectiva. A dimensão cênica, por sua vez, coube a Carolina Vieira[4], que no seio da nossa Companhia Estupor de Teatro assinou as montagens baianas de *A morte nos Olhos* e *A memória ferida* e *Na outra margem*. A primeira peça estreou em Salvador, em novembro de 2007, e esteve em cartaz nos teatros do Sesc/Senac Pelourinho e Xisto Bahia, até dezembro do mesmo ano. Já *A memória ferida* estreou em Salvador, no Cabaré dos Novos – Teatro Vila Velha, permanecendo em cartaz por todo o mês de novembro de 2009. O último texto da trilogia, *Na outra margem*, ficou em cartaz no Hospital Universitário Professor Edgard Santos – complexo Hupes/UFBA – nos meses de novembro e dezembro de 2009. Para esta montagem uma enfermaria, numa ala desativada do hospital, foi transformada em cenário e o público era recebido como se estivesse visitando uma paciente, a protagonista da peça.

Mûthos, lógos e compreensão

É na verdade a noção de atividade mimética (a *mímesis* aristotélica), contemporaneamente lida como produção das ações humanas, que me coloca na via da problemática da experiência temporal pelo viés da intriga. O desenvolvimento dessa problemática conclama conceitos que lhe estão atrelados, como, por exemplo, o conceito de *mûthos*: agenciamento sistemático das ações. Para Vernant, a dupla investigação empreendida pelos helenistas, de um lado, sobre a história da palavra *mûthos* na cultura antiga, e pelos antropólogos, de outro lado, sobre a dificuldade de aplicação desta noção, herdada dos gregos, às sociedades de tradição oral, nos levaria a alguns equívocos. O mais importante deles consistiria em descrever o mito como uma espécie de realidade mental inscrita na natureza, presente em toda parte e sempre à disposição, seja no plano das operações propriamente racionais, seja ao lado destas ou como plano de fundo.

---

[4] Diretora Teatral e ex-orientanda de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Atualmente é professora assistente no Departamento de Teatro da Universidade Federal do Ceará.

Vernant adverte: "quero lembrar que a palavra mito vem do grego, ela não tinha, para os que a empregavam nos tempos arcaicos, o sentido que lhe atribuímos hoje. [...] *Mûthos* quer dizer palavra, propósito, narrativa. E, para começar, não se opõe a logos, cujo sentido primeiro é igualmente 'palavra, discurso', antes de significar explicação e razão"[5]. No quadro de uma discussão semelhante, Ricoeur nos lembra: "desde as primeiras linhas da *Poética, mûthos* é definido como complemento de um verbo que significa compor. A poética é assim identificada, sem outras possibilidades de interpretação, à arte de compor intrigas, de contar estórias"[6].

O conceito de logos, por outro lado, também é intrínseco ao ato de narrar. Ora, na narrativa, com a voz do sujeito, se faz ouvir também a voz do senso comum, do logos que funda a possibilidade de compreensão recíproca entre os membros de uma comunidade. Nessa perspectiva, Pierre Le-Quéau traça um paralelo a respeito do sentido profundo da invocação das musas por Homero, no início da Odisseia: nesta invocação é como se algo maior que Homero, tal qual o espírito do tempo, falasse através de sua boca. Da mesma maneira, através da voz individual, fala o logos, o senso comum, que torna possível e inteligível a expressão da subjetividade[7].

Na via da criação dramatúrgica, da atividade mimética, outro conceito conclamado e aplicado à prática desta pesquisa é o de compreensão. Na concepção de Paul Ricoeur, tanto no domínio da metáfora quanto no da intriga (narrativa de ficção), explicar mais é compreender melhor: compreender, no primeiro caso – no da linguagem metafórica –, significa acompanhar o dinamismo em virtude do qual num enunciado metafórico, uma nova pertinência semântica, emerge das ruínas. No segundo caso – no universo da ficção –, significa reconstituir a operação que unifica, numa ação completa, os acontecimentos diversos constituídos pelas circunstâncias, os fins e os meios, as iniciativas e as interações, as reviravoltas de fortuna e todas as consequências (desejadas ou não) das ações humanas[8]. Nos dois casos, da metáfora ou da intriga, tratar-se-á, ao mesmo tempo, de prestar conta da autonomia das disciplinas racionais que se ocupam do tema e de reconhecer o ato da compreensão como filiado, de forma direta ou indireta, próxima ou distante, à inteligência poética.

---

[5] VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre, *La Grèce Ancienne*: *Du mythe à la raison*, p. 10.

[6] RICOEUR Paul, *Temps e Récit*, t. I, p. 69.

[7] Conferência proferida no XVIII Encontro do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade (Gipe-CIT), Escola de Teatro da Universidadede Federal da Bahia, Salvador, 3 de maio de 2000.

[8] RICOEUR Paul, *Temps et Récit*, p. 11.

Petrificação e estupor

Antes de expor como explorei as possibilidades da narrativa numa prática dramatúrgica concreta, me parece importante também discutir o que acontece quando uma narrativa não é possível. Na via da criação dramatúrgica, o patológico foi uma via privilegiada para a compreensão do normal. De fato, há situações pessoais, sociais ou históricas nas quais não se pode produzir uma narrativa. Há situações onde a compreensão da realidade pela consciência se interrompe, se suspende. Já na Antiguidade, os gregos tinham consciência de tal possibilidade que era representada pelas górgonas: três mulheres monstruosas que petrificavam (convertiam em pedra) quem lhes mirasse os olhos: Esteno, Euríale e Medusa, a mais conhecida delas.

Se na verdade as górgonas nunca existiram, pelo menos fisicamente, seus poderes, entretanto, são bem reais e o estupor – que consiste em permanecer petrificado – é uma situação com a qual, analogicamente, podemos nos confrontar na contemporaneidade. Defendendo este raciocínio, Pierre Le-Quéau afirma que, nesse mito, não se trata exatamente do horror em si, mas da primeira aparição dele: o evento único, sem precedente; a novidade absoluta que causa uma ruptura no senso comum e uma aceleração do tempo imposto, impedindo o trabalho da consciência de estabelecer uma ligação entre o passado e o presente.

É o passado, acumulado na experiência coletiva, o senso comum, que pode dar uma forma inteligível ao presente. E, finalmente, o limite do inteligível é o memorável. Jean-Pierre Vernant defende o princípio de que os mitos são vias através das quais a consciência toma conhecimento de uma parte de si, mas a petrificação (o estado do estupor) significa seu próprio fim ou, ao menos, a sua suspensão[9]. Foi nessa perspectiva que explorei, em *A morte nos olhos*, as possíveis causas ou origens dos fatores que engendram essa imagem da petrificação, do estupor, para chegar a uma experiência-limite: aquela em que o trabalho da consciência se suspende e interrompe, por conseguinte, a possibilidade da narrativa.

---

[9] Cf. *La Mort Dans Les Yeux*, p. 80-81.

Se, como já foi dito, uma das chaves de entrada para essa investigação foi o patológico, não poderia ter-me furtado de sobrevoar o estado oposto ao estupor: a aceleração do fluxo narrativo; a infinitude da narrativa, quando a narrativa não tem fim, nem autor específico. A exploração desses fluxos narrativos acelerados constituiu o motor das intrigas das duas últimas peças da trilogia, *A memória ferida* e *Na outra margem*. Nestas duas últimas continuei acentuando o poder de integração da narrativa e sua eficácia simbólica, num sentido psicológico, sociológico e filosófico. A interrupção da narrativa ou os fluxos acelerados da narrativa foram as motivações que me levaram, então, aos argumentos dos três textos dramáticos.

A dimensão prática da pesquisa

A morte nos olhos é a fábula de uma moça desmemoriada que acorda num quarto de uma casa no sertão do Nordeste sob os cuidados de uma senhora muito generosa que lhe revela as verdadeiras circunstâncias de sua amnésia: a moça foi encontrada desmaiada, à beira de uma estrada deserta e levada à casa dessa senhora, Dona Maria, portando consigo apenas uma bolsa com um livro de mitologia e as páginas manuscritas de um conto fantástico inacabado. Por influência e estímulos intensos de Dona Maria, a moça decide continuar essa história, invocando seres mitológicos e imaginários, mergulhando num universo, onde ficção e realidade, pesadelo e memória se fundem. Não obstante, é nesta aventura que ambas, Dona Maria e a Moça, encontram formas de atenuar a angústia da identidade perdida.

A memória ferida reconstitui o trajeto de dois jovens de culturas diferentes que se reencontram em Montreal, Canadá. Ana Kharima é brasileira e Stéphane é francês. O encontro casual dos dois num bistrô de Montreal desencadeará todo um passado doloroso vivido em Paris. Mas esse retorno ao passado esconde outro passado ainda mais longínquo e agudo: os pais de Ana Kharima eram militantes que, tentando fugir dos militares no auge da ditadura, conhecem um destino trágico no sertão nordestino. Em plena preparação de sua fuga, o Pai, acuado pelos militares, prefere o suicídio, estratégia comum entre os "subversivos" da época. A mãe, após alguns meses de esconderijo no sertão parte em exílio para Paris, mas sem a filha que é deixada sob os cuidados de uma senhora num lugarejo árido e desértico.

O primeiro retorno ao passado nos leva a Paris, precisamente ao apartamento de Stéphane. É neste espaço que Ana Kharima iniciará a narrativa de uma "história", que mais tarde, numa atmosfera de tensão, de crise e de angustia profunda, Stéphane descobrirá que se trata, em verdade, da própria história de Ana Kharima e não de uma ficção como ela própria pretende e como Stéphane acreditava. No desenrolar da intriga, ambiguidade, tensão e angústia atingem o paroxismo e o medo diante da extrema alteridade instaura um espaço de incompreensão absoluta, de rupturas e fugas definitivas. Seguindo o fio da narração destas histórias dentro da história é, finalmente, num terreno neutro, numa terceira zona, o Quebec, que as personagens abrem a caixa de pandora, talvez numa última tentativa de purificação, de exorcismo dos males fatais ou voluntários que se lhes acometeram. É a narrativa, a reconstituição da história que atenua o terror da memória ferida.

O terceiro texto, intitulado *Na outra margem*, ocorre num cenário hospitalar, num quarto com apenas um leito e conta a fábula de uma jovem vítima de um acidente automobilístico grave. Com vários traumatismos físicos e psíquicos, sob efeito intenso de grandes doses de morfina e outros tranquilizantes, a jovem vê desfilar diante de si as personagens da mãe, da enfermeira, dos médicos e de seus amantes, os quais lhe reconstituem, cada um a seu modo, sua história de vida. Os eventos são narrados não tal qual eles ocorreram, mas como poderiam ter acontecido. De fato é a (re)invenção da história atravessando dimensões psicológicas e estados de consciência alterados e intensificados, que vem instaurar um possível equilíbrio. Por suas eficácias simbólicas, são as imagens e as fantasias que reestruturam o psiquismo como se quisesse dizer: a porta de entrada para a compreensão do real é a ficção.

De posse destes argumentos e profundamente influenciada pelas teorias acerca dos usos e abusos da memória, teci a trama das três intrigas. Nelas, a memória do passado é reconstituída sob a forma de narrativa e de testemunhos, através dos quais me esforço para evidenciar que a memória e a imaginação têm em comum o vetor da ausência: a ausência no presente[10]. Outra problemática debatida nesses textos é a daquele que foi e não o é mais, ou não consegue mais sê-lo. A noção de *uso e abuso da memória*, retirada das teorias de Paul Ricoeur, é ressaltada no universo destas tramas, à medida que a prática da memória é exercida não na categoria da memorização, nem da rememoração diretamente, mas no sentido de invenção. De fato, nessas intrigas é a rememoração fantasiosa que coloca um termo ao estado de suspensão da consciência, restaurando e trazendo ao plano do consciente um saber-fazer e um saber-ser recalcados pelos traumatismos.

---

10 Asserção de Paul Ricoeur em sua conferência "Us et Abus de la Mémoire", proferida no Institut d'Études Doctorales, de l'Université de Toulouse ii, Le Mirail, em 30 de abril de 1998.

A pesquisa situou-se justamente no terreno onde a dramaturgia abraçou a história, a fenomenologia e os mitos. A tríade dramaturgia/história/mitologia foi acessada para abrir as portas do drama a eventos relacionados ou ocasionados pela memória e pela alteridade. Eventos estes reconstituídos e fixados sob a forma de narrativa dramática. Neste contexto, pois, emergiu um contundente e acirrado debate em torno do confronto com o outro, do problema da identidade e de algumas causas da sua fragilidade: quem sou eu? As questões acerca de memória *versus* História, a História e seus critérios de transversalidade, e da incapacidade de definir uma memória individual ante os significativos movimentos históricos, inscritos nas memórias coletivas do presente e do passado, também foram consideradas neste trajeto.

UM CASO DE PESQUISA EM ARTES DO ESPETÁCULO NO MEIO ACADÊMICO E NO MEIO PROFISSIONAL

Armindo Jorge de Carvalho Bião

Trata-se, inicialmente, do processo criativo de construção de uma personagem, para um espetáculo de caráter profissional, tendo como horizonte teórico a etnocenologia. O desafio é múltiplo, pois busca-se articular arte e ciência, teoria e prática, criação e crítica, universo acadêmico e mundo profissional do espetáculo. Em seguida, desenvolve-se esse desafio, informando sobre outras formas de articulação de criação e crítica, teoria e prática e arte e ciência, vinculadas ao mesmo projeto.

Se, por um lado, aqui, comenta-se parte de resultados de pesquisa, por outro, atende-se a uma demanda pontual, de ex-alunos do autor[1], como ação de um projeto de pesquisa em andamento[2]. A personagem, que interessa para o início do presente caso de pesquisa, é uma mulher madura, frustrada no amor, que, tendo perdido o noivo num acidente de trem, na juventude, transforma-se em professora de canto e aficionada de ópera, com veleidades literárias. Em suas quatro cenas, Dona Ambrosina Embevecida do Arcanjo e do Amor Perfeito cantarola árias de óperas famosas. Para cantarolar em todas as suas cenas, o ator opta por uma única ária, já integrada em seu *corpus* de pesquisa, desde sua fase preliminar, desenvolvida em 2007: a da entrada de Carmen, na famosa ópera de Georges Bizet, a *habanera L'amour est un oiseau rebelle* (o amor é um pássaro selvagem). Aí se reitera a ideia de que o amor não pode ser domesticado ou aprisionado, destinando-se sempre a surpreender e, até, a contrariar os amantes, como se pode facilmente constatar, em sua letra traduzida do libreto original[3]:

---

[1] De um dos grupos residentes do Teatro Vila Velha, em Salvador, BA, A Outra Companhia de Teatro, para sua participação como ator em 16 apresentações, durante quatro semanas, para 2 mil espectadores, em março de 2008, num espetáculo sobre o texto original de Haydil Linhares, "O pique dos índios ou a espingarda de Caramuru", uma comédia musical.

[2] O projeto de pesquisa "*Mulheres por um fio*: inferno, purgatório e paraíso no Atlântico Negro" conta com financiamento do CNPq, através de uma Bolsa de Produtividade em Pesquisa, para o período de março de 2008 a fevereiro de 2011.

[3] De Henri Meilhac e Ludovic Halévy.

O amor é um pássaro rebelde
Que ninguém pode domesticar,
E é em vão que se quer chamá-lo
Se não lhe convier para aceitar.
Nada funciona, ameaça ou prece:
Uma fala bem, a outra se cala;
E é a outra que eu prefiro
Pois nada diz, mas me agrada.
O amor, o amor, o amor,
O amor é filho da Boemia
que nunca obedece a lei nenhuma.
Se você não me ama, sou eu quem o amo
E se eu o amo, proteja-se!
Se você não me ama, se você não me ama, eu o amo;
Mas se eu o amo, se eu o amo, proteja-se!
O pássaro que você quis pegar
Bateu as asas e voou.
Se o amor está longe, pode esperá-lo.
Se você não o espera, ele chega já!
Em redor de você, bem rapidinho,
Ele vem e vai e logo retorna.
Você acha que o tem e ele o evita,
Você acha que o evita e ele o detém!
O amor, o amor, o amor,
O amor é filho da Boemia
que nunca obedece a lei nenhuma.
Se você não me ama, sou eu quem o amo
E se eu o amo, proteja-se!
Se você não me ama, se você não me ama, eu o amo;
Mas se eu o amo, se eu o amo, proteja-se! (tradução nossa)[4]

---

[4] *L'amour est un oiseau rebelle / Que nul ne peut apprivoiser, / Et c'est bien en vain qu'on l'appelle, / S'il lui convient de refuser. / Rien n'y fait, ménace ou prière, / L'un parle bien, l'autre se tait; / Et c'est l'autre que je préfère / Il n'a rien dit; mais il me plaît / L'amour l'amour l'amour l'amour / L'amour est enfant de Bohème, / Il n'a jamais, jamais connu de loi / Si tu ne m'aimes pas, je t'aime; / Si je t'aime, prends garde à toi! / Si tu ne m'aimes pas, si tu ne m'aimes pas, je t'aime; / Mais si je t'aime, si je t'aime, prends garde à toi! / L'oiseau que tu croyais surprendre / Battit de l'aile et s'en vola; / L'amour est loin tu peux l'attendre / Tu ne l'attends plus, il est là! / Tout au tour de toi vite, vite, / Il vient,*

A famosa protagonista é a personificação da sexualidade feminina ameaçadora e do amor irracional, assim como a entidade que, na fonte novelesca da ópera, de Prosper Mérimée, publicada inicialmente em 1845[5], ela invoca e cujo modelo histórico e romanesco, *Doña María de Padilla*, foi estudado por Monique Augras[6], Marlyse Meyer[7] e Roberto Motta (1990)[8]. Assim, a personagem teatral poderia, também, invocá-la, a essa que se transformou em patrona – matrona – das mulheres com mal de amor.

Na novela de Mérimée, a invocada, Doña María de Padilla (1333?-1361), é a rainha de Castela depois de morta, por iniciativa de seu amante real D. Pedro I (1334-1369), conhecido como O Cruel e O Justiceiro, mas transformada na dinâmica do imaginário espanhol em rainha dos ciganos, que nem haviam chegado à Península Ibérica no século XIV. Ela seria caracterizada pelo *romancero* espanhol como feiticeira sedutora, aliada aos judeus e, pela Inquisição, como patrona das feiticeiras. No espetáculo em tela, no qual se insere a personagem inicial do presente texto, a referência seria então à entidade da umbanda brasileira, Maria Padilha, provável descendente da personagem histórica, de acordo com Meyer (1993), baseada em Mello e Souza[9]. Daí a paródia proposta pelo ator, como uma das tentativas poéticas de sua personagem, aceita pelo diretor e pela autora do texto (também atriz nessa segunda montagem de sua peça)[10]:

---

s'en va, puis il revient / Tu crois le tenir il t'évite / Tu crois l'éviter il te tient! / L'amour l'amour l'amour l'amour / L'amour est enfant de Bohème, / Il n'a jamais, jamais connu de loi / Si tu ne m'aimes pas, je t'aime; / Si je t'aime, prends garde à toi! / Si tu ne m'aimes pas, si tu ne m'aimes pas, je t'aime; / Mais si je t'aime, si je t'aime, prends garde à toi!

[5] MÉRIMÉE, P. *Carmen*... Monaco: Rocher, 1945.

[6] AUGRAS. M. R. Maria Padilla, reina de la magia. In: *Revista Española de Antropología Americana*, n. 31. Madrid: [s. n.], p. 293-319, 2001. Em português: Maria Padilha, rainha da magia. In AUGRAS, M. *Imaginário da magia*: magia do imaginário. Petrópolis, RJ: Ed. PUC, 2009, p. 15-41.

[7] MEYER, M. *Maria Padilha e toda sua quadrilha*: de amante um rei de Castela a Pomba-Gira de Umbanda. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

[8] MOTTA, R. Transe du corps et transe de la parole dans les religions syncrétiques du Nordest du Brésil. In: *Cahiers de l'Imaginaire* n. 5/6. Paris: L'Harmattan, p. 47-62, 1990.

[9] MELLO E SOUZA, L. de. *O diabo e a terra de Santa Cruz*: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial. São Paulo: Cia. das Letras, 1986; 2. ed. São Paulo: Cia. das letras, 2009.

[10] O texto de Haydil Linhares já tinha merecido uma primeira montagem, dirigida por Deolindo Checcucci, nos anos 1970, também no Teatro Vila Velha, em Salvador, BA.

Oh senhora Maria Padilha
Minha alma venha alegrar
Traga paz aqui para sua filha
Que só canta para não chorar
Amor
Amor
Amor
Amor
O amor é mais
Mais que um poema

Resolvida, o que seria a complementação da dramaturgia original do espetáculo, e programadas as aulas e ensaios de canto, bem como os demais ensaios parciais e gerais, a construção da personagem pode enfim ser enfrentada.

A ação da peça ocorre num pensionato localizado no centro da cidade de Salvador dos anos 1960, habitado, majoritariamente, por jovens estudantes e mantido por um casal de meia idade. Nesse contexto, Dona Ambrosina é a personagem de maior idade, a decana. O objetivo central da personagem é consolar-se de sua perda amorosa, sendo aceita e admirada por seus colegas de moradia, por conta de seu canto e dos poemas de amor que escreve e mostra a todos. Os grandes desafios para o ator[11], no âmbito dessa comédia musical, foram o de evitar a caricatura farsesca e o de dar corpo a uma personagem verossímil, ainda que estilizada e não realista, discretamente devota da pombagira dos cultos afro-brasileiros contemporâneos: Maria Padilha, rainha das encruzilhadas (metáfora perfeita para as artes do espetáculo e, por consequência, da etnocenologia).

Em sua primeira aparição no espetáculo, Dona Ambrosina, voltando de um dia de trabalho cotidiano, encontra uma família que busca alojar suas filhas no pensionato, que é denominado, assim como a própria peça e o espetáculo, O Pique dos Índios ou A Espingarda de Caramuru. Aí nessa cena já se apresentam suas principais características. Sua segunda cena é basicamente um diálogo com um cabeleireiro efeminado, por quem ela momentaneamente se interessa e que lidera as extravagâncias dos hóspedes do pensionato. A terceira cena é uma reunião preparatória para uma festa de celebração do casamento dos proprietários do pensionato e a quarta e última cena é essa festa, na forma de um grande baile, quando Dona Ambrosina canta e dubla a íntegra da famosa ária de Carmem, de acordo com a proposição da direção musical do espetáculo.

---

[11] Por esse trabalho, o ator-pesquisador recebeu o Troféu Braskem de Melhor Ator Coadjuvante, do Teatro Baiano de 2008.

A compreensão dos objetivos da personagem em cada cena e de sua relação com as demais personagens foi um trabalho paralelo à definição de sua aparência, com a seleção de seus quatro vestidos, um para cada cena, e respectivos adereços (colares e brincos). Como suporte para o canto, em suas cenas, o ator propôs o uso de um diapasão, para lhe dar a tonalidade de canto, em cada uma de suas entradas, o que foi aceito e enfatizado, pela direção, por um foco de canhão de luz na personagem, como se se tratasse de uma entrada de diva de ópera em cena, afinando seu próprio instrumento musical, a voz.

Para a caracterização, a busca de adereços e figurinos, como de hábito na maioria das produções teatrais, foi fundamental. A opção por uma cinta que marcasse a cintura da personagem, um porta-seios com enchimento, sapatos de salto alto e uma peruca, por sugestões da direção, produção, figurinista e maquiador, também foram estruturantes para sua construção. Passos curtos, inclusive por conta do tipo de calçado, inabitual para o ator, e o uso de sua voz natural, ainda que colocada pelos exercícios de canto, também definiram em boa parte a construção da personagem. A colaboração da família e amigos, nesse sentido, foi, também, reconfortante. A maquiagem feminina discreta, inclusive com algumas tentativas, fracassadas, de uso de unhas postiças, substituídas pela pintura unha a unha, antes de cada espetáculo, foi o último dos elementos a serem agregados. Mas restava ainda a definir a abordagem do ator para sua personagem. Mesmo evocando o trabalho, fundamental, de busca de objetivos e subtextos, inspirado em Stanislavski, e do distanciamento crítico para com a personagem, patética, inspirado em Brecht, o ator optou por rever seus estudos relativos a Zeami e o Nô japonês.

De fato, a integração de teoria e prática em Zeami[12], que trata da transmissão da flor da interpretação, da importância da aparência, da postura e da etiqueta da personagem, me pareceu um bom suporte para a criação de uma personagem feminina. A ideia de que personagens tipo, como homem, mulher, velho, criança, divindade, monstro e guerreiro, por exemplo, têm a ver com gestual, melodia vocal e volumetria corporal, me levou a eleger, como princípios gerais para construção de Dona Ambrosina, a suavidade, a reatividade e a sinuosidade, alusivos à tradição japonesa dos *onnagata*, atores especializados em papeis femininos. Num processo de quatro meses, um preparatório, dois de ensaios e um de temporada, com a média semanal de 20 horas de trabalho, o que se baseava em pesquisas de caráter histórico, etnográfico, antropológico e sociológico, no contexto de um projeto de pesquisa de três anos, se transformou em imagens e em corpo/espírito. Teoria se transformou em teatro.

---

[12] ZEAMI. SIEFFERT. R. (Trad.). *La tradition secrète du Nô*. Paris: Gallimard: Unesco, 1960.

Entre estudo de caso, relato de vida e descrição de um processo de construção de personagem, buscou-se contribuir, com a presente descrição e reflexão, para a consolidação da etnocenologia e o enriquecimento da pesquisa acadêmica e da cena contemporânea, pelo que vale rever-se sua contextualização histórica.

Proposta em 1995, na sede da Unesco, em Paris, numa parceria da Universidade de paris 8 Saint Denis e da *Maison des cultures du Monde*, a etnocenologia, lançada com um manifesto, aproximando-se, assim, de um movimento artístico, advoga a integração do discurso dos praticantes na escrita teórica. No caso de nosso grupo universitário de pesquisa, existente desde 1994, o Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade – Gipe-CIT, devidamente registrado no Diretório respectivo do CNPq, participante e desde cedo integrado à proposição da etnocenologia, essa ideia de articulação de teoria e prática sempre foi fundadora. De fato, inscrito na tradição acadêmica brasileira, que integra a formação prática à teórica no seio das universidades do País, o Gipe-CIT se constituiu como um fórum privilegiado para o florescimento da etnocenologia, localizado na área das artes, mas com estreita articulação com as áreas das ciências humanas aplicadas, a educação e a comunicação em particular, bem como com as das ciências humanas, sobretudo da antropologia, da história, da sociologia, da psicologia e da filosofia. Além disso, também de acordo com as perspectivas transdisciplinares da etnocenolgia, o Gipe-CIT, berço do projeto de pesquisa do qual aqui tratamos, sempre buscou o diálogo com as ciências da vida e da saúde. Assim, ficou bem estabelecido o contexto em que se poderia desenvolver esse projeto e se realizar o caso de construção de personagem em tela.

Talvez por conta desse contexto institucional e conceitual, da ação continuada e da identidade de desejos, entre o âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, que abriga o Gipe-CIT e a etnocenologia, situações inusitadas de sincronicidade ocorrem em momentos propícios para a criação artística e o desenvolvimento da pesquisa. De fato, a preparação do projeto "*Mulheres por um fio*: inferno, purgatório e paraíso no Atlântico Negro", para o CNPq, em agosto de 2007, previa, como parte importante de seus objetivos, experimentos de encenação relativos à personagem de referência, *Doña María de Padilla* e a constituição de um corpus a ela relativo, de caráter poético (com romances do *romancero viejo español*, poemas de Camões e de Victor Hugo), literário em prosa (com, entre outros textos, a novela de Mérimée), teatral (com diversas peças do repertório espanhol clássico e contemporâneo), musical (como a famosa ária, pontos de umbanda, canção de Georges Brassens sobre um poema de Victor Hugo, variantes de romances ibéricos encontrados na Bahia contemporânea) e histórico (inquéritos registrados pela Inquisição). O convite dos alunos para participar como ator num espetáculo com o perfil aqui, ainda que brevemente, descrito, em novembro de 2007, pareceu ser um desses momentos de sincronicidade.

Por outro lado, a integração de atividades dos cursos de graduação com os de pós-graduação, da pesquisa com o ensino e a extensão, da teoria com a prática, da criação com a crítica e, enfim, das artes com as ciências, pareceram--me realizar-se com a aceitação desse convite. Daí a opção por tratar neste texto de um caso de pesquisa em artes do espetáculo no meio acadêmico e no meio profissional, não como se fora algo excepcional, mas por se tratar de algo exemplar do contexto brasileiro, que tanto vem interessando aos colegas estrangeiros, particularmente àqueles mais próximos da etnocenologia.

De fato, coincidindo com o término da temporada do espetáculo *O pique dos índios ou a espingarda de Caramuru*, em abril de 2008, segui para uma série de eventos em Portugal, Espanha e França, onde tratei dessa mesma matéria, com grande interesse de meus interlocutores. Posteriormente, entre março e maio de 2009, num programa conjunto europeu de Master em Artes do Espetáculo, entre as Universidades Livre de Bruxelas, na Bélgica, Paris Nord Villetaneuse Saint Denis e Sophia Antipolis de Nice, na França, e Goethe em Frankfurt, na Alemanha, a mesma matéria seria motivo de descrições e reflexões. E, em paralelo, a ampliação do corpus da pesquisa e as experimentações de sua encenação também se desenvolveram, com, até julho de 2010, a realização de 20 apresentações de uma palestra cênica, ou aula-espetáculo, ou conferência com demonstração artística, no Brasil, em Portugal, na Espanha, na França, na Bélgica e na Alemanha. De modo mais coletivo, envolvendo alunos de graduação e pós-graduação da Universidade Federal da Bahia, foi realizada uma leitura dramatizada de uma primeira versão da dramaturgia de um espetáculo[13], no Instituto Cervantes de Salvador em 2008. E, da mesma maneira, encontra-se em fase de ensaios, o espetáculo *A gente canta Padilha*, com 11 atores, com temporada experimental gratuita do processo de trabalho, prevista para o Teatro Martim Gonçalves da Escola de Teatro da UFBA, para o período de 26 de agosto a 5 de setembro de 2010.

---

[13] Primeira versão de texto dramatúrgico, para ser lido e cantado, cuja primeira apresentação pública ocorreu em 26-11-2008, no Instituto Cervantes, em Salvador, Bahia, no encerramento do *Ciclo de encontros do Gipe-CIT 2008*, com roteiro e dramaturgia de Armindo Bião e a colaboração de Carmen Paternostro, Cristiano de Araújo Fontes, Daiseane Andrade, Étoile Santos da Silva, Inès Perez Wilke, João Carlos Chaves da Silva, Manuel Zergarra Guerrero, Maria Lúcia Pereira, Marcelo Benigno Amorim, Marconi de Oliveira Araponga, Osvaldice de Jesus Conceição, Rafael Rolim Farias, Sonia Costa Amorim e Marcelo Jardim (preparação para o canto). Publicado com o título *Gipe-CIT canta Padilha* em 2009, nas páginas 55 a 77, do n. 13 da revista *Repertório Teatro & Dança*, Salvador: PPGAC/UFBA.

O caráter efêmero das artes do espetáculo ou, como querem os franceses, *vivant* (vivo), assim como o amor, são complicadores para deles se tratar no discurso escrito. E é bem aí que reside um dos grandes desafios para a pesquisa em nossa área. Dar conta da prática, que constantemente envolve o próprio sujeito no objeto da pesquisa, de modo teórico, efetivando um corte do sujeito em relação a seu objeto. A prevalência histórica da dramaturgia escrita sobre os fatos da encenação tem sido alvo de muitos teóricos e historiadores do espetáculo na contemporaneidade. A própria reflexão crítico-teórica seria questionada, no que pode se distanciar da efemeridade viva da cena, também desafiante aos suportes da fotografia e da imagem do movimento. Mas concorda-se que uma coisa (este texto, por exemplo) não tem como objetivo substituir a outra (a cena). Trata-se de contribuir para a construção de conhecimento novo sobre, talvez, velhíssimas práticas. É o que pretendemos, possivelmente de modo por demais simplório, ao tentarmos nos manter no limite das normas editoriais aceitas no universo acadêmico, mas também tentando expor fragmentos de criação artística, inclusive literária, ainda que em função da prática da encenação.

Por isso, para concluir este texto, apresento alguns dos versos que escrevi, com a participação do elenco e equipe[14], do novo espetáculo, que é parte integrante e um dos resultados previstos do projeto de que aqui se trata, para dar conta de seu *corpus* de referências, relativo à possível transformação da personagem histórica do século XIV em entidade dos cultos afro-brasileiros contemporâneos:

Solo A maravilha é perigo
O perigo é maravilha
Pela mesma encruzilhada
Se pega mais de uma trilha

Solo A gente é de teatro
A gente canta Padilha
Que foi rainha em Castela

---

[14] Alam Félix, Dandara Baldez, Eduardo Tudella, Elmir Mateus, Fao Miranda, Filipe Dias, Gil Teixeira, Indaiá Oliveira, Karol Senna, Luciano Salvador Bahia, Marconi de Oliveira Araponga, Rosa Adelina, Sara Jobard, Thales Branche e Vica Hamad.

Que está morta em Sevilha
É bruxa para a Igreja
Madrinha de muita filha

Solo Se chamava Marí Diaz
A órfã que era linda
Apresentada ao rei
Que era solteiro ainda
Virou a Doña María
Numa história que não finda

Coro A maravilha é perigo
O perigo é maravilha
Pela mesma encruzilhada
Se pega mais de uma trilha

Coro A gente é de teatro
A gente canta Padilha
Que foi rainha em Castela
Que está morta em Sevilha
É bruxa para a Igreja
Madrinha de muita filha

Solo O rei caiu de amores
Mas com outra se casou
Logo depois do casório
Para María voltou
Ficando sempre com ela
Desde que a engravidou

Solo Do rei teve quatro filhos
E dele ganhou de tudo
Um palacete em Sevilha
Que dela guardou-se mudo
Um convento em Astudillo
E seu amor sobretudo

Solo Mas vamos contar primeiro
Do rei que lhe adorou
Filho único e cruel

Até com a mãe que o gerou
Mandou matar meio-irmãos
E um deles o matou

Solo Um inferno secular
Purgado na Inquisição
Que subiu ao céu da ópera
E desceu com seu brasão
Para o Brasil paraíso
E virou seu coração

Solo E agora, com vocês,
A que já foi castelhana
Depois foi a judiada
Daí virou a cigana
Até ficar bem negrinha
Como uma boa baiana

Solo Deve ter sido de barco
Que ela chegou aqui
Num baú de feiticeira
Num bico de bem-te-vi
Fugidos da Inquisição
Pra se espalhar por aí

Solo Por aqui tudo se cria
Até nova religião
Como se fez com a umbanda
Que teve consagração

Coro No ano quarenta e cinco
da legalização

Solo Do qu'em mil nov'centos oito
Fez o seu Zélio Morais
No Rio com o seu Caboclo
das Sete Encruzilhadas

Coro Abrindo espaço pra ela
Reinar pra sempre e em paz

Solo Filha e filho há que se diga
Tanto faz homem ou mulher
Embora com diferença
Para o que der e vier
Tudo é a mesma coisa
Mal me quer e bem me quer

Solo O real que se viveu
E o que se sonhou também
Foi cheio de preconceito
Que já bem cedo se tem
E que para se livrar
Tem que se negar o amém

Solo O que vale é o que se vive
E o que seria a verdade?
Quem conta canta o que quer
Com a maior liberdade
E inventa sua história
E quem duvida quem há de?

Solo Estamos certos no erro
E errados no acerto
Mas tentamos errar menos
Para sair do aperto
Pois nem sempre o que achamos
É que realmente é certo

Solo Procurando se aprende
A descobrir a razão
Das coisas que são tão duras
Como bala de canhão
Tudo que é tão igual
Nada igual é o que são

Solo Uma raça várias línguas
Uma e outras confusão
Por isso é que nos vale
Prestar muita atenção

Ao que o outro quer dizer
Quando diz "é nada não"

Solo A gente cantou Padilha
Para lhe dar diversão
E quem sabe se também
Alguma reflexão
Pois tudo que se mistura
Bem e mal é o que são

Coro A maravilha é perigo
O perigo é maravilha
Pela mesma encruzilhada
Se pega mais de uma trilha

Coro A maravilha é perigo
O perigo é maravilha
Pela mesma encruzilhada
Se pega mais de uma trilha

A tentação seria deixar aqui como última palavra a do poeta, ator e pesquisador. No entanto, à guisa de uma conclusão final, talvez valha se voltar à proposição contida no título deste trabalho. Bem de acordo com as especificidades do contexto universitário brasileiro, no qual a Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – Abrace, congrega tantos artistas profissionais, não deve parecer estranho que uma publicação acadêmica contemple este breve registro de um caso de pesquisa em artes do espetáculo no meio acadêmico e no meio profissional.

E, ademais, ainda vale acrescentar que as quadras e sextilhas em redondilha menor aqui registradas seguem um dos mais comuns padrões da literatura de cordel brasileira, em parte herdeira do romanceiro ibérico, que tem sido referência constante para os projetos de pesquisa que venho desenvolvendo. Na verdade, chegamos à pretensão de chamar isso que vimos fazendo de "teatro de cordel", numa história que remonta aos anos 1966/1979, mas que só começou a se constituir em pesquisa sistemática a partir dos anos 1990[15].

---

[15] Ver BIÃO, Armindo. *Teatro de cordel e formação para a cena*: textos reunidos. Salvador: P & A, 2009, 447 p. e Idem. *Teatro de cordel na Bahia e em Lisboa*, Salvador: SCT, 2005, 264 p.

ENTRE IMPULSO E ESTRUTURA: ANÁLISE EM MOVIMENTO E VIDEODOCUMENTÁRIO NO PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA-TEATRO

Ciane Fernandes

> *Há cem anos, eu bem poderia ter sido um pintor; há cinquenta anos, eu poderia ter me tornado um cineasta. Mas hoje, simplesmente se é um coreógrafo. Hoje, num mundo de imagens, se alguém deseja fazer algo profundamente autêntico, então deve se reverter para os elementos mais simples. E o elemento mais simples ainda é o corpo humano.*
>
> *Jean-Claude Gallotta* [1]

Este texto analisa comparativamente três processos criativos em dança-teatro, sob minha direção, desenvolvidos entre 1998 e 2010. As três obras selecionadas intitulam-se *CorPoesis Prematurus* (1998), *Corpo Estranho* (2001) e *Gebo* (Runa da Parceria, 2010). As fases dos respectivos processos criativos podem ser resumidas em: Sessões de Movimento Autêntico com filmagem, Observação Realizadora através da Análise Laban/Bartenieff em Movimento (LMA), Reconstrução Criativa, Composição cênica segundo princípios da dança-teatro.

Movimento Autêntico, LMA e dança-teatro originaram-se do trabalho do pioneiro Rudolf Laban (1879-1958). Esta matriz histórica comum concede coerência e complementariedade à associação proposta. Enquanto Movimento Autêntico permite a exploração do movimento a partir de impulsos internos, LMA ajuda a identificar e organizar este impulso criativo, e a dança-teatro concede os instrumentos composicionais dinâmicos e contrastantes, como numa brincadeira estética que desloca e multiplica significados. Os três métodos são baseados em estruturas abertas que permitem e estimulam a troca e a transformação (de padrões, de estados, de experiências), segundo leis do/em movimento.

A associação entre processo criativo em dança, pesquisa escrita, e figuras geométricas abstratas foi uma das principais características da obra de Laban.

---

[1] KERKHOVEN, M. Cultural identity and the identity of culture. Europe in the '90s. In *Ballett International* 1, 1990. p. 26.

Os símbolos nos possibilitam visualizar o movimento como um todo integrado e dinâmico, e funcionam como uma transcrição entre movimento e palavra. Através do símbolo, a palavra se contamina da dinâmica do movimento, e deixa de ser apenas uma descrição ou uma análise reflexiva do movimento. Articula-se, assim, uma escrita *com* dança, ao invés de simplesmente *sobre* a dança.[2] Por isso, a figura geométrica mais adequada a cada pesquisa emerge *durante* cada processo criativo, como parte da experimentação, e não como um modelo *a priori* a ser seguido.

Neste texto, utilizo o Tetraedro para representar a associação entre Movimento Autêntico, videodocumentário e dança-teatro, através da Análise Laban/Bartenieff em Movimento (LMA) (vide Figura 1).

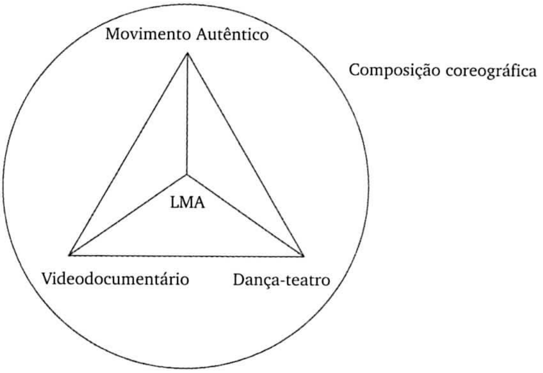


Figura 1. Diagrama metodológico desta pesquisa, associando Movimento Autêntico, videodocumentário e dança-teatro, através da Análise Laban/Bartenieff em Movimento (LMA) no processo de composição coreográfica.

O Tetraedro é um poliedro regular estável utilizado na Harmonia Espacial de Rudolf Laban[3] e na organização das categorias da LMA[4], conforme apresentado no esquema a seguir (Figura 2).

---

[2] LEPECKI, A. *Of the presence of the body: Essays on dance and performance theory*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2004. p. 133.

[3] LABAN, R. *The language of movement: A guidebook to Choreutics*. London: Mcdonald and Evans, 1966.

[4] Para detalhamento destas categorias, vide FERNANDES, C. *O corpo em movimento*: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2006.

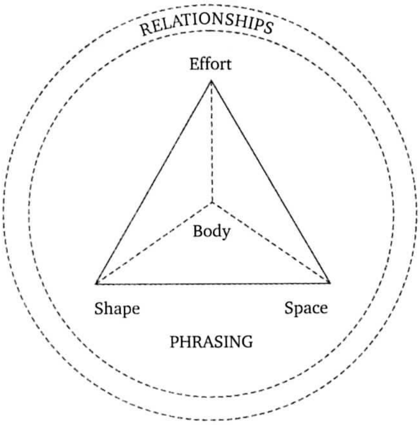


Figura 2. Categorias do Sistema Laban/Bartenieff ou LMA, segundo Peggy Hackney[5]: Corpo, Esforço ou Expressividade, Forma e Espaço (*Body*, *Effort*, *Shape* and *Space*), organizadas segundo o Fraseado (*Phrasing*), no contexto das Relações (*Relationships*).

Associando a forma arredondada da imagem acima e a espiral – padrão de crescimento molecular, orgânico e astronômico – temos outra figura, que começou a fazer parte desta pesquisa no meio do processo criativo de *Gebo* (Runa da Parceria, 2010).

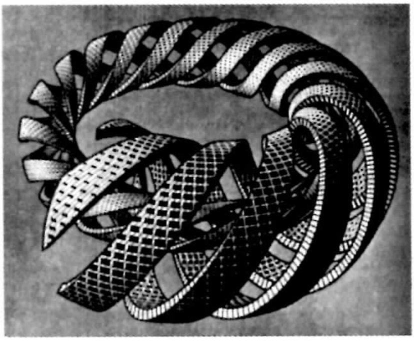


Figura 3. "Espiral". Desenho de M. C. Escher[6].

---

[5] HACKNEY, P. *Making connections: Total Body Integration through Bartenieff Fundamentals.* Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1998. p. 217.

[6] In ERNST, B. *Lo specchio magico di Maurits Cornelis Escher*. Colônia: Benedikt, 1996. p. 98.

Nesta espiral, associam-se sujeito e objeto, realizador e observador, artista-criador e pesquisador-analista, numa relação de autoacolhimento e geração, recepção e penetração, receptividade (para dentro) e iniciativa (para fora), "ser movido" e "mover-se". Segundo o etnolinguista Richard Baumann, esta consciência dupla é uma condição *si ne qua non* da performance:

> [T]oda performance envolve uma consciência da duplicidade, através da qual a execução real de uma ação é colocada em comparação mental com um potencial, um ideal, ou um modelo original relembrado daquela ação. Normalmente, esta comparação é feita por um observador da ação [...] mas a consciência dupla, não a observação externa, é o que é mais central. [...] Performance é sempre performance *para* alguém, alguma audiência que a reconhece e valoriza como performance mesmo quando, como é ocasionalmente o caso, a audiência seja o *self*[7].

Peggy Phelan[8] esclarece que performance enfatiza a relação instável entre a subjetividade e o corpo *per se*, desconstruindo metáforas unificantes de corporeidade[9]. Em sua irreproducibilidade, performance devolve o poder ao corpo, que deixa de ser um referente metafórico para ser em si mesmo a demonstração de sua natureza contrastante, imprevisível e múltipla. O corpo em performance – quer seja na arte da performance, em Movimento Autêntico, na dança-teatro – está sempre e simultaneamente reconstruindo sua história de dominação como referente e transformando-a em ato autônomo, criativo e relacional:

> Mary [Whitehouse] explicava a experiência do movimento autêntico como a de "ser movido" e "mover-se" ao mesmo tempo (WHITEHOUSE, 1963). Enquanto este balanço torna-se manifestado, começa-se a perder a ilusão de que se é qualquer outra coisa além de seu corpo. Ao fazer isso, o que é definitivamente afirmado é o corpo, não o conhecimento do corpo[10].

---

[7] Richard Baumann in CARLSON, M. What is performance? In: Bial, Henry (org.), *The Performance Studies Reader*. Londres: Routledge, 2004. p. 71.

[8] PHELAN, P. The Ontology of Performance: Representation without Reproduction. In: *Unmarked. The Politics of Performance*. Londres: Routledge, 1993. p. 146-166.

[9] PHELAN, P. op. cit., p. 151.

[10] ADLER, J. Who is the Witness? A Description of Authentic Movement. In: PALLARO, P. (org.), *Authentic Movement. Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow*. Londres: Jessica Kingsley Publishers, 1999. p. 143.

Assim, a espiral arredondada simboliza também a complexidade da memória corporal reconquistada no processo criativo performático.

No paradoxo da performance, este modelo geométrico pode ser usado na associação entre experiências pessoais e processos estéticos, memória corporal e cena contemporânea, impulso interno e estrutura formal:

> [A] arte do movimento de Laban concentrava-se no corpo e alma do dançarino, e na necessidade interior do artista de expressar os princípios *objetivos* subjacentes à experiência subjetiva.
>
> Este equilíbrio entre o objetivo e o subjetivo era um traço essencial da teoria e da *praxis* de dança de Laban. Seu Expressionismo não consistia em explosões espontâneas e desregradas dos sentimentos, mas em descobrir as leis e princípios do movimento dentro do corpo do dançarino e em relação ao espaço circundante. A seu ver, o movimento se transforma em dança quando a força motivadora interior encontra uma forma clara. Seu sistema de *coreologia* – ou ciência do movimento – procurava estabelecer as leis e princípios desse impulso interior[11]...

Seguindo a natureza dinâmica do corpo, a dança-teatro caracteriza-se por uma "dramaturgia de contrastes" como numa dupla espiral, ao invés de por uma forma estética ou estilo pré-determinados:

> Estas peças, especialmente aquelas de Pina Bausch... combinam agitação com paz, tumulto com solidão, felicidade com tristeza, ruído e silêncio, claridade com escuridão, vida e morte, o solo com a companhia, e imobilidade com movimento. Em adição a isso, elas tentam ser sarcasticamente aguçadas e hipnoticamente gentis; doces e amargas; cheias de crítica social e superfícies vislumbrantes[12].

Esta dramaturgia corporal apoia-se no que Bausch e seu mestre Kurt Jooss – aluno e colaborador de Laban – chamam de "uma honestidade única"[13]. Este é também um aspecto fundamental do Movimento Autêntico.

---

[11] BERGHAUS, G. O Expressionismo no Teatro: Interpretação, Cenografia e Dança. *O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética*, ano 5, n. 5, p. 93-94, 1997.

[12] SCHMIDT, J. Learning what moves people. In: SCHMIDT, J. et al. *Tanztheater today:* thirty years of German dance history. Seelze/Hannover: Kallmeyersche, 2000. p. 8.

[13] SCHMIDT, J., op. cit., p. 9.

Movimento Autêntico é um método de arte-terapia desenvolvido por Mary Starks Whitehouse (1910-2001) nos anos de 1950 e 1960, após estudar com Mary Wigman, principal colaboradora de Laban no início do século XX. A denominação de *Authentic Movement* ou Movimento Autêntico tem sido questionada por alguns praticantes do método, que têm proposto, por exemplo, *Troca RealizadorTestemunha*[14] ou Movimento Genuino[15].

O processo criativo a partir do Movimento Autêntico implica num constante diálogo entre performance e observação, movimento e palavras, consciente e inconsciente, mover e ser movido. O método associa dançar de olhos fechados e em silêncio (sem estímulo musical) à psicologia de Carl Gustav Jung (que também propôs um modelo espiralado para o processo do *Self*) e à troca de *feed-back* entre parceiros ("realizador" e "testemunha").

As observações (imagens, impressões, etc.) do parceiro de improvisação ("observador") são fundamentais para complementar as lembranças do realizador. Estas memórias em movimento, divididas em dupla e em grupo, adicionam-se às imagens filmadas, criando uma base de dados em transformação durante as próximas sessões, ou nas próximas fases do processo. A utilização do vídeo durante ensaios garante que movimentos inusitados, fora de nossos padrões ou tendências e muitas vezes difíceis de lembrar ou reconstruir, sejam considerados e incluídos. Já a observação detalhada das improvisações filmadas, utilizando-se a LMA – de natureza espiralada técnica e poética –, pode identificar repetições, semelhanças, diferenças e contrastes entre movimentos, permitindo a inclusão de elementos inusitados em uma obra desafiadora.

Na "Observação Realizadora", ao mesmo tempo em que realizamos a análise do vídeo, reconstruímos também o movimento, dando uma perspectiva ativa e participativa à análise. Uma análise dinâmica se processa *durante* a reincorporação dos movimentos, realizando a *gestalt* da experiência ao mesmo tempo em que se identifica seus detalhes técnicos, num processo de espiral dupla entre fazer e compreender. A análise dinâmica, coerente com a natureza do movimento o invés de dominadora do corpo, só é possível através dessa reconstrução somática, isto é, envolvendo o artista-pesquisador como um todo.

---

[14] GOLDHAHN, E. Is Authentic Movement a Meaninful Name for the Practice of Authentic Movement? *American Journal of Dance Therapy*, n. 31, p. 53-63, 2009.

[15] FERNANDES, C., op. cit., p. 258-261.

O diálogo entre movimento filmado e análise, intercalado com experimentações composicionais, permite a edição dos movimentos improvisados em uma coreografia coerente com a fonte, mas ao mesmo tempo aberta a modificações. Não se trata apenas de identificar movimentos no vídeo e copiá-los de maneira exata, encaixando-os em frases esteticamente pré-estabelecidas. De fato, o Ritmo (ou Fraseado – *Phrasing*) das Frases de Movimento da fonte (sessões de Movimento Autêntico) pode ser detectado na análise do vídeo, criando uma estrutura aberta para uma montagem dos movimentos baseada na distribuição da Tensão de Fluxo ou Energia ao longo do tempo[16]. Este diálogo entre vídeo e dança, através do Método Laban, perpetua a natureza dinâmica e mutável do movimento.

O diálogo entre performance e registro videográfico, presente em todo o processo, ocorre na espiral arredondada de Escher. Durante a Observação Realizadora, o sujeito introjeta o olhar da câmera e é simultaneamente observado e observador, realizador e testemunha. Este é um processo que exige concentração, pois realizar um Movimento Autêntico requer uma forte conexão interna que, neste momento, depende da observação de uma imagem externa e referente a um momento passado, ativando a memória da improvisação no momento presente, ou seja, reencontrando um novo impulso, o que *a priori* é uma contradição. Neste limiar entre autenticidade e reconstrução reside a dramaturgia de contrastes da dança-teatro.

Na última fase do processo criativo, esta dramaturgia fica mais evidente. Nesta fase, inserimos as sequências criadas em contextos mais complexos, experimentamos diferentes textos, sons, músicas, cenários, figurinos, maquiagens, locais, criando uma multiplicidade de sentidos.

O processo criativo do quarteto *CorPoesis Prematurus* durou cerca de um ano e meio, e pode ser resumido nas seguintes fases:

- Um ano de sessões de Movimento Autêntico com filmagem (dois duetos).
- A cada sessão: Tradução em termos de LMA e imagens dos movimentos mais marcantes e desafiadores.
- Mensalmente: Seleção individual de frases de movimento baseada no item anterior, até a construção de uma sequência individual inicial.

---

[16] KESTENBERG, J. S. *The role of movement patterns in development*. New York: Dance Notation Bureau, 1971. v. I.

- Mostra das sequências individuais e troca com o grupo para checar movimentos interessantes que não tenham sido incluídos.
- No sexto mês: Observação dos vídeos para selecionar frases de movimento ainda não usadas nas sequências.
- Continuação das sessões de Movimento Autêntico, sobrepondo as fases anteriores.
- Construção de sequências individuais mais completas, compartilhando-as, seleção de movimentos de todas as sequências para compor um quarteto.
- Observação dos vídeos para selecionar frases de movimento improvisadas em dupla e construir sequências em dupla.
- Improvisação com as diferentes composições de movimento até construir uma estrutura mapeada por LMA e imagens.
- Experimentação com diferentes figurinos, maquiagem, poemas e cenários (incluindo vídeo) – todos baseados nas experiências de movimento – até compor uma peça integrada.

Já o processo criativo do quinteto *Corpo Estranho* durou cinco meses, e pode ser resumido nas seguintes fases:

- Uma sessão solo de Movimento Autêntico de uma hora com filmagem (usando a câmera como "observador").
- Observação Realizadora desta sessão, com tradução em LMA e imagens.
- Reorganização das frases de movimento presentes em toda a sessão, juntando-as em sequências através de ênfases comuns em termos LMA.
- Sessões de Movimento Autêntico com filmagem (dois duetos sem me incluir; eu fiquei responsável por observar e gravar todo o processo).
- Tradução em termos de LMA e imagens dos movimentos mais marcantes e desafiadores de cada sessão.
- Seleção individual de frases de movimento baseada no item anterior, construção de uma sequência individual com a ajuda do "observador".
- Mostra das sequências individuais e troca com o grupo para *feed-back*.
- Construção de sequências individuais mais finalizadas, compartilhando-as, e selecionando movimentos de todas elas para compor um quinteto.
- Improvisação com as diferentes composições de movimento até construir uma estrutura mapeada por LMA e imagens.
- Experimentação com diferentes figurinos, maquiagem, poemas e cenários (incluindo vídeo) – todos baseados nas experiências de movimento – até compor uma peça integrada.

O processo criativo do solo *Gebo* (Runa da Parceria) durou cerca de três anos e teve as seguintes fases:

- Um ano e meio de sessões de Movimento Autêntico solo com filmagem digital.
- Um ano observando, analisando e reconstruindo a última sessão da fase anterior (com cerca de uma hora de duração), a partir de princípios de movimento (LMA) e da Observação Realizadora.
- Três meses selecionando trechos a partir dos princípios observados na fase anterior, e explorando a montagem coreográfica a partir de princípios-chave recorrentes, encontrados no todo da obra, pouco a pouco mapeando estados psicossomáticos.
- Dois meses improvisando com os trechos selecionados ou outros não selecionados que retornavam à memória corporal, lapidando transições, intensificando, alongando ou clareando estados psicossomáticos numa forma estética.
- Um mês realizando a obra em estúdio ou no meio ambiente, interagindo com vários elementos, explorando diferentes figurinos, maquiagens, sons, textos, iluminação, etc.
- Criação de uma obra coreográfica de 14 minutos para apresentação cênica.
- Realização de sessões de Movimento Autêntico de uma hora de duração, solo e em grupo, no meio ambiente, a partir de princípios presentes na obra coreográfica, gerando imagens digitais a serem editadas em vídeo-dança.

Inspirado no antigo oráculo viking, *Gebo* simboliza a parceria, como na espiral arredondada de Escher. O enfoque do processo foi na experiência de cada sessão, que aconteceu em total sigilo e sem a intenção de criar uma obra. Apenas no segundo ano, foi se delineando uma "transmutação estética"[17], transformando estados traumáticos em forma cênica, numa dança-teatro-ritual[18]. Portanto, a principal conexão da obra é entre arte e terapia, performance e cura.

---

[17] FERNANDES, C. Transmutação Estética: A Criação Cênica a partir do Sistema Laban/Bartenieff, do Movimento Genuíno e da Vivência Somática. In: 2º SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO ESTÉTICA. ENTRELUGARES DO CORPO E DA ARTE. Faculdade de Educação, Unicamp. 2010.

[18] Segundo Daphne Lowell, aluna de Mary Whitehouse, Movimento Autêntico é uma forma ocidental e contemporânea de dança ritual. Vide: LOWELL, Daphne. Authentic Movement as a Form of Dance Ritual. In: *Authentic Movement: Moving the Body, Moving*

Mas o diálogo espiralado também está presente na intensa relação entre vídeo e performance, corpo e meio ambiente, solo e grupo, e, em especial, impulso e estrutura. Em seu quarto ano de processo, *Gebo* contrai e expande entre uma coreografia estruturada apresentada em palco e improvisações imprevisíveis no meio ambiente sendo editadas em vídeo-dança.

A espiral arredondada de Escher (Figura 3), incluída no projeto apenas no segundo ano, já poderia ser vista, por exemplo, no último movimento da última sessão do primeiro ano, quando todo o corpo expande em rotação como numa grande esfera arcada para dentro e fora e de si mesmo. A sensação desta forma final, após um ano de improvisações, e muito antes de conhecer a imagem de Escher, era a de uma forma infinita, ao mesmo tempo contida em si mesma e em profunda conexão com o todo, num contraste vitalizante.

Gebo pode vir a se desenvolver em uma obra em grupo, uma vez que a peça ainda está em processo. Do mesmo modo, as duas peças anteriores têm versões solo. A diferença entre os três processos não está no fato de serem solo ou grupo, uma vez que este trânsito é livre no processo criativo aberto da dança-teatro.

O que difere as obras de modo mais marcante são a duração do processo criativo, a utilização do vídeo e o enfoque da reconstrução. *CorPoesis Prematurus* foi montada ao longo de um ano e meio. As imagens filmadas e, portanto, nossa percepção visual de como nos movemos nas improvisações, só foram vistas após termos criado grande parte da composição. Esta incluiu movimentos que foram improvisados em todas as sessões. Neste sentido, a obra final reflete corpos fluidos e com grande ênfase nas sensações internas, em tempo constante e vagaroso.

Já o processo criativo de *Corpo Estranho* durou cinco meses, e observamos os vídeos logo após cada sessão. A obra expõe corpos fragmentados, com muitas variações de tempo e foco, num Fraseado Acentuado bastante irregular e surpreendente. É importante frisar que este ritmo já estava presente nas sessões de Movimento Autêntico e, portanto, caracterizou também a edição coreográfica. Associado a este fraseado fragmentado, o processo de *Corpo Estranho* enfatizou formas corporais peculiares, conectadas por organizações corporais e percursos espaciais também fragmentados. Apesar destas formas facilitarem sua identificação e seleção no vídeo, sua reconstrução apresentou grande dificuldade, especialmente devido à grande variação entre pausas e súbitos acentos expressivos.

---

the Self, Being Moved. A Collection of Essays. v. II, p. 292-320, 2007. PALLARO, P. (org.). Londres: Jessica Kingsley Publishers.

Gebo (Runa da Parceria) foi montada ao longo de três anos, sendo que o vídeo só foi observado após o término da fase de Movimento Autêntico, que durou um ano e meio. Mas apenas a última sessão de uma hora de duração foi analisada, e desta vez por completo e em detalhe, gerando um quadro de análise de 20 páginas. O Fraseado de *Gebo* varia entre Constante – como em *CorPoesis* – e Acentuado – como em *Corpo Estranho*. No entanto, os acentos de *Gebo* não são fragmentados e irregulares como os de *Corpo Estranho*. Pelo contrário, os acentos de *Gebo* vêm como picos de energia que se desenvolvem em ondas prolongadas ou estabilizações subsequentes de nível energético, dilatando o tempo e o espaço.

Durante um ano e meio de improvisações, uma sessão foi se completando na outra, como se, a cada nova sessão, o corpo reorganizasse ou reeditasse os movimentos anteriores. Assim, a sequência de movimentos da obra final foi selecionada a partir da última sessão da primeira fase, e não de várias sessões, como nas duas outras obras. Ao observar o vídeo do processo de *Gebo*, por cerca de seis meses, não conseguia selecionar ou editar movimentos, como se a obra estivesse pronta em termos de composição coreográfica. O papel do vídeo, neste caso, foi o de auxiliar a reconstrução completa de cada movimento ao longo de uma hora, mapeando as variações de ritmo, na dinâmica entre congelamento (sintoma traumático), Pausa Dinâmica (estados transitórios de aparente descanso, mas com ativação do fluxo interno) e diferentes níveis de tensão corporal (com movimentos intensos e energéticos, ou suaves e contínuos).

Principalmente nesta obra, a conexão entre os estados corporais foi mais importante do que formas específicas de movimento, apesar destas também terem sido detalhadamente descritas e reconstruídas. O trânsito entre estados traumáticos (fluxo neutro) e estados dinâmicos (com variação de ritmo) é justamente onde reside o diálogo entre performance e cura, cena e processo. A LMA garantiu a tradução destas transições de maneira aberta, assim elas podem ser reproduzidas como no vídeo (em trechos ou por completo), ou modificadas parcial ou completamente, conforme o impulso e a necessidade do momento, em cada "nova reconstrução".

"Continuar significa ir longe,
ir longe significa retornar."

TAO TE CHING

A ESTÉTICA DO DISSENSO EM PROCESSOS COLETIVOS

Beatriz Ângela Vieira Cabral

A ênfase no sensorial e na presença das subjetividades na criação em grupo aponta para uma mudança de paradigma, no campo do drama/teatro, que inclui a transgressão dos gêneros, privilegiando a situação em vez da ação, o *performer* em vez do personagem, a intertextualidade se impondo na construção da cena.

Neste contexto, em que medida o texto, como pré-texto permanece como referência?

A tendência à diluição do patrimônio clássico frente ao interesse pela estética *pós-dramática* foi motivação para um experimento cênico com *Macbeth*. Seu planejamento esteve centrado na interação entre o jogo dos atores como *performers* e a inserção de *Lady Macbeth*[1], como personagem.

Este experimento, identificado no campo da pedagogia do teatro como *Drama*, permitiu explorar e expressar tensões, dialogando com o confronto entre o *consenso* e o *dissenso*.

Pressupostos Teóricos

Análises anteriores de experimentos cênicos com um texto clássico como pré-texto apontaram para o papel do professor como *dramaturg* (1996, 2007)[2], para o *professor artista* – encenador, dramaturgo e ator (2008)[3], para o texto como pré-texto (2005, 2010)[4], para a inserção de rituais (2001)[5]. Aqui focalizo desdobramentos recentes desta pesquisa no campo teórico e na articulação de procedimentos metodológicos.

---

[1] Esta versão de *Macbeth* foi realizada em parceria com Heloise Vidor, que representou *Lady Macbeth*, personagem criado e desenvolvido extraclasse, sob a direção de Gisele Brasil. Enquanto como professor mediador, eu alternei os papéis de governanta, mensageiro e bruxa, Vidor como personagem pontuou o percurso dramático da ambição à loucura, trazendo extratos do texto à cena.

[2] CABRAL, Beatriz. Signs of a Post-modern, yet Dialectic, Practice. In: *Research in Drama Education*. v. 1, n. 2, Journals Oxford Ltd, 1996, p. 215-220; e O Professor Dramaturg e o Drama na Pós-Modernidade. In: *OuvirOUver* (Ed. Narciso Telles). Uberlândia: Edufu, 2008. p. 47-56.

[3] CABRAL, Beatriz. O professor-artista: perspectivas teóricas e deslocamentos históricos. In: *Urdimento*, revista do PPGT/Udesc, v. 1, n. 10, p. 39-48, dez. 2008.

O entendimento de que a ênfase no sensorial e no engajamento emocional depende de um ambiente que favoreça a imersão no contexto da narrativa implica investigar procedimentos que facilitem a visualização das individualidades em cena. Estas, em processos coletivos, se desenvolvem e definem através do jogo entre identidade (do indivíduo e do grupo) e persuasão (a intervenção do professor e o texto).

O *Drama* é um espaço privilegiado tanto para a imersão, quanto para o jogo entre o individual e o coletivo. A imersão é ativada pela delimitação do contexto de ficção, pelo pré-texto, pela ambientação cênica e pela ativação da tensão dramática.

Pré-Texto refere-se ao entendimento de que um texto – literário, imagético – deve figurar como pano de fundo para orientar as opções do *professor*. Para Cecily O'Neill, "o pré-texto opera em diferentes momentos como uma espécie de 'forma-suporte' para os demais significados a serem explorados"[6]. Como tal, responde tanto à necessidade de desconstruir o texto dramático a fim de adaptá-lo às condições e motivações locais, quanto à necessidade de introduzir parâmetros artísticos de estrutura e linguagem para transgredir os limites do "já visto". Trata-se de um procedimento metodológico que permite delimitar as interações dos participantes a partir do cruzamento de fragmentos do texto, intervenções do professor e jogo.

A *ambientação cênica* (contexto cênico, segundo Sarrazac[7]), pode ser vista como articulação dos componentes físicos e sonoros que tornam perceptíveis a textualidade da cena. A ambientação pode ser caracterizada por uma espacialização física e sonora que intensifica a atmosfera poética e a imersão dos participantes no contexto da ficção.

O envolvimento sensível com o processo de investigação cênica é visto como relacionado diretamente com a tensão dramática. De acordo com

---

[4] CABRAL, Beatriz. O diferente em cena: integração ou interação? In *Ponto de Vista – Revista de Educação e Processos Inclusivos,* n. 6-7, p. 27-42. Florianópolis: Editora da UFSC, 2004-2005; e El profesor-dramaturg y la pedagogia pos-crítica. In: ANAIS DO II CONGRÉS INTERNACIONAL DE DIDÀCTIQUES, Girona/ES, 2010.

[5] CABRAL, Beatriz. Ritual & Ethics – Structuring Participation in a Theatrical Mode. In: *Research in Drama Education.* Londres: Carfax Publishing Group, 2001. p. 55-68.

[6] O'NEILL, Cecily. *Drama Worlds.* Heinemann, 22, 1995.

[7] SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'Avenir du drama.* Balval: Circe/Poche, 24, 1999.

Gavin Bolton[8], enquanto a estrutura denota a relação entre os componentes da cena, a tensão indica a nossa *experiência* desta estrutura. A tensão é o pivô crítico que gera a energia dos jogos e do drama; sem ela, eles não *acontecem*. Nos jogos o relacionamento estrutural que implica tensão está geralmente explícito: a indefinição entre recompensa e punição, a necessidade de tomar uma decisão que envolva risco, a espera, as barreiras, os enigmas, os dilemas. A experiência dramática é bem sucedida, afirma Bolton, quando o grupo intuitivamente reconhece que a intensidade de uma situação reside na dificuldade de tomar uma decisão que poderá lhe ser favorável ou não. A tensão antecede o conflito, e em drama, sobrepõem-se a ele, dado o seu caráter de experiência existencial, que prioriza a dinâmica interna da uma situação em detrimento de uma possível sequência de ações (esta centrada na representação).

O jogo entre o indivíduo e o coletivo implica reconhecer que o engajamento emocional com a cena é particular a cada sujeito participante; como tal, traz à cena *diferenças* e mobilidade de significação. Requer assim a identificação de procedimentos e formas de intervenção que possam dar visibilidade a momentos de consenso e dissenso. O uso de cerimônias, rituais e confrontos articula situações onde a textualidade da cena se abre à singularidade das expressões e motivações individuais, com aquelas onde cada clã entra em consenso para participar de celebrações, cerimônias, batalhas, assembleias. A inserção de recursos dramáticos e cênicos como munição para a construção da narrativa e a apropriação do texto abre espaço para o jogo: pacotes de estímulo reúnem documentos, objetos, fragmentos do texto, e permitem levantar interpretações sobre os acontecimentos; *Lady Macbeth* pontua, através de monólogos, seu percurso entre o despertar da ambição (com a profecia) e a morte (com a loucura); confrontos em duplas, ou entre clãs, jogam com fragmentos do texto.

Descobrir e criar conexões, ressonâncias e narrativas a partir de uma cerimônia, um ritual ou um confronto funciona como sinalizador para o próximo episódio. A textura do *process drama* pode ser estruturada, mas não de forma linear; e pode ser associada à *noção de consanguinidade* desenvolvida por Barba:

> [...] os vários fragmentos, imagens, ideias, vivem no contexto em que os trouxemos à vida, revelam sua própria autonomia, estabelecem novos relacionamentos, e se conectam com base em uma lógica que não obedece à lógica usada quando os imaginamos e buscamos. É como se laços de sangue

---

[8] BOLTON, Gavin. *Drama as Education*. Londres: Longman, 1984. p. 76-104.

> ocultos ativassem possibilidades distintas daquelas que pensáramos ser úteis e justificadas[9].

Esta imagem ajuda a visualizar o caráter de presença e experiência existencial do *drama*, que o distingue da descrição de uma história através da ação. A dinâmica interna da situação sobrepõe-se "ao que acontecerá a seguir".

Em *Drama Worlds*, Cecily O'Neill apresenta um sumário de algumas qualidades estruturais de Macbeth:

> Personagens, em Drama *fazem pronunciamentos, trazem notícias, narram eventos, questionam, persuadem, suplicam, acusam, julgam e brigam uns com os outros.* Eles *pregam peças, contam piadas, se envolvem em disputas físicas e verbais, dançam, cantam, rezam, rogam pragas, ameaçam, elogiam, culpam, fazem profecias, lamentam em luto,* todas estas e outras coisas em uma grande variedade de formas. No processo do Drama, todas estas possibilidades estão disponíveis aos participantes e podem ser selecionadas como ações-chave em episódios específicos da estrutura dramática[10].

Ao identificar a ação central a cada episódio, o professor-encenador está delimitando uma experiência que poderá se configurar de forma ritual quer como *celebração* – sobre a vida, a natureza, os sonhos; ou como *contestação* – histórias de lutas, palavras de ordem e protestos. Para uns o maior fator de envolvimento é a memória em cena, as histórias de vida; para outros, é a contramemória, o que não foi dito e ficou por trás da história.

Como celebração ou como contestação o impacto que o ritual provoca está em seu potencial de incluir o caráter individual dentro do coletivo, o que segundo Richard Schechner, Patrice Pavis e Colin Counsell[11] é possível devido à sua constituição como uma experiência e apresentação de ações com status *simbólico*, dentro de uma estrutura com qualidades formais e relacionamentos definidos. Por um lado, o ritual representa o comportamento habitual transformado pela condensação, exagero, repetições e ritmo. Por outro lado, como ação simbólica, indica ações reais da vida social. Quando inserido no grande grupo, marca algo de importância cultural; permite tanto a expressão individual em resposta a um comportamento social, como também a projeção de um produto que marca uma resposta coletiva.

---

[9] BARBA, E.; SAVARESE, N. *The Dictionary of Theatre Anthropology.* Routledge, 1991. p. 59.

[10] O'NEILL, op. cit., p. 132-135.

[11] PAVIS, Patrice. *The Intercultural Performance Reader* (Routledge), 1996; SCHECHNER, Richard. *The Future of Ritual* (Routledge), 1993; COUNSELL, Colin. *Signs of Performance – an introduction to twentieth-century theatre* (Routledge), 1996.

Em decorrência, o drama é considerado como metáfora da maneira que vivemos; como tal nele se inserem cerimônias e rituais que marcam a transição entre a tradição e o novo. Neste aspecto é acentuada a influência teórica de Victor Turner[12]. Para Turner os rituais marcam a transição entre dois estados de acomodação em uma atividade cultural, e acentuam a imagem do fazer teatral como localizado na fronteira, à margem daquilo que as formas mais tradicionais consideram como "o estabelecido". Como performances, representam uma forma de ordenar o mundo para adequar nossa percepção.

Entre o consenso e o dissenso

Um processo de drama usualmente inicia com a identificação e consolidação de um contexto de ficção. O ponto de partida pode ser uma questão-problema, um pacote com imagens e fragmentos de informações, a interação dos alunos com o professor-personagem, uma cerimônia ou um ritual coletivo que introduza o sentido do que está ocorrendo. A partir deste contexto afirmam-se as singularidades de cada clã, pontuam-se diferenças. Consenso, como o acordo de um grupo de pessoas sobre a forma de executar uma ação ou resolver um problema, anula as diferenças, atenua as desigualdades e acaba por nivelar as especificidades individuais. Dissenso, como desacordo e confronto de pontos de vista distintos, introduz as diferenças entre grupos com interesses e propostas conflitantes. Um trabalho que priorize o dissenso busca promover a construção de identidades particulares, a partir da observação das diferenças.

Jacques Rancière, ao focalizar o dissenso no campo da política e da estética, afirma que se o consenso tem como objetivo o entendimento dos homens para o bem comum, a base da política e da estética não é o acordo e sim o conflito, o próprio desentendimento[13]. A relação entre política e estética, onde esta é entendida como partilha do sensível, é o pano de fundo da obra de Rancière. A partilha do sensível considera o que é comum na convivência social, a separação entre as vozes conscientes ou não, que se manifestam no cotidiano; como tal, explicita as dicotomias subjacentes às relações de poder – quem manda e quem obedece. Para o filósofo, a redefinição do conceito de estética a partir de sua inter-relação com a política seria significativa para combater as hierarquias e dar visibilidade e ressonância aos seus componentes, pois a determinação dos lugares de cada um no espaço comum impõe uma valoração positiva ou negativa. Assim, a partilha do sensível torna-se o fator principal no processo de inclusão ou exclusão social e o espaço sensível é o fator de conexão entre estética e política, uma vez que a política opera esteticamente[14].

---

[12] TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seroiusness of Play* (Performing Arts Journal), 1982.

[13] RANCIÈRE, Jacques. *O Desentendimento. Política e Filosofia.* São Paulo: Editora 34, 1996.

É a partir deste entendimento que podemos colocar a questão da educação estética como uma forma de dar visibilidade e acesso aos dilemas morais, uma vez que o teatro focaliza conflitos e tensões, engajamento emocional e escolha individual no trabalho em grupos. Entre as perspectivas teóricas que influenciaram esta abordagem ao *process drama* estão as de Kenneth Burke (1945, 1957) e Erving Goffman (1974)[15].

A preocupação central de Burke é o estabelecimento de conceitos e estratégias para a análise das motivações e recursos usados pelas pessoas (consciente ou inconscientemente) para tentar influenciar as opiniões e ações uns dos outros. Qualquer abordagem sobre as motivações políticas, segundo Burke, deve responder a cinco questões que são centrais ao drama: o que foi feito (ato), quando ou onde foi feito (cena), quem fez (agente), como fez (agência), e porque (propósito).

A obra de Goffman pode ser vista como uma versão sociológica da “teoria dos papéis”, uma vertente da psicologia social que se debruça sobre a representação de papéis determinados socialmente. Ao abordar questões tais como autoapresentação e interação social, Goffman focaliza a dimensão performática do comportamento cotidiano e as formas como os indivíduos adotam e representam papéis distintos para negociar situações interpessoais. Seu conceito de “frame” (moldura, enquadramento) descreve o mecanismo perceptual pelo qual as ações são reconhecidas além de seu sentido funcional ou literal e indica a natureza de um comportamento, donde, como ele deve ser interpretado.

A análise das motivações e a teoria dos papéis foram introduzidas na prática do drama por Dorothy Heathcote, na forma de *Five Layers of Meaning* (Cinco Níveis de Significação) e *Frames Distancing* (Enquadramentos para Distanciamento). No primeiro caso, Heathcote propõe a investigação cênica de Ação, Intenção (o que pretendo), Motivação (porque pretendo), Modelo (onde vi semelhante ação ser bem sucedida), Visão de Mundo (filosofia de vida). Quanto à representação de papéis sociais, Heathcote especifica nove funções possíveis para delimitar as interações do professor e dos alunos com a situação dramática: participante, guia, agente, autoridade, relator, repórter, pesquisador, crítico, artista. A função que o participante exerce no drama, diz ela, vai determinar o uso da sua linguagem e as formas de interações decorrentes (BYRON, 1990)[16].

---

[14] RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível.* São Paulo: Editora 34, 2005. p. 18.

[15] BURKE, Kenneth. *A Grammar of Motives.* Cleveland, Meridien, 1945; e *The Philosophy of Literary Form.* New York: Vintage Books, 1957. GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis.* New York: Doubleday, 1974.

A tensão dramática promovida pelo jogo entre consenso e dissenso, através da relação entre política, estética e ética foi questionada durante os experimentos cênicos *Macbeth,* e através das análises de recepção realizadas com os participantes.

Macbeth na Escola – entre a Ética e a Estética

Phillip Stubbes[17], contemporâneo de Shakespeare, apresenta em *A Anatomia dos Abusos* (1583) um libelo puritano contra o teatro:

> Se você quer aprender falsidade;
>
> Se você quer aprender a enganar, a gracejar, a rir e a despitar, a gargalhar, a negar, e massacrar;
>
> Se você quer aprender a se viciar, praguejar, estraçalhar e blasfemar contra o céu e a terra;
>
> Se você quer aprender a se rebaixar, jogar sujo, desvirginar donzelas, deflorar viúvas honestas;
>
> Se você quer aprender a assassinar, matar, ser picareta, roubar, assaltar e brigar;
>
> Se você quer aprender a se rebelar contra príncipes, cometer traições, consumir tesouros, ser ocioso,
>
> cantar e conversar sobre amores sujos e venéreos;
>
> Se você quer aprender a zombar, ridicularizar, gozar e desrespeitar, lisonjear e aliciar;

---

[16] BYRON, Ken. *The Fight for Drama*: The fight for Education. Newcastle upon Tyne: NATD, 1990.

[17] STUBBES, Philip. The Puritan Attack upon the Stage. *The Cambridge History of English and American Literature*. v. VI, "he Drama to 1642, Part II".

> Se você quer aprender a frequentar bordéis, ser glutão, bêbado ou incestuoso;
>
> Se você quer aprender a tornar-se orgulhoso, soberbo e arrogante;
>
> finalmente, se você quer aprender a negar deus e suas leis, a não se importar com o céu nem com o inferno, a cometer todos os tipos de pecado e danos,
>
> você não precisa ir a outra escola, pois todos estes bons exemplos você pode ver pintado frente aos seus olhos em interlúdios e peças teatrais.

Confronto aqui esta caracterização puritana do teatro inglês, realizada por Stubbes em 1583, com uma indicação contemporânea do sentido das mazelas e motivações humanas como matéria prima da construção teatral:

> A melhor maneira de entender, animar, investigar, entrar em contato com, passar a perna em, lidar com, defender-se de, amar [...] outros, outras culturas, o evasivo e íntimo "Eu Você", o outro em nós mesmos, o outro oposto a nós, o
>
> temido, odiado, invejado, diferente [...] é representar e estudar as representações e os comportamentos representativos em todos os vários gêneros, contextos, expressões e processos históricos [...] A representação teatral é amoral, tão útil aos tiranos quanto às práticas de teatro – guerrilha. Esta amoralidade decorre da
>
> matéria da representação teatral, a transformação: a habilidade fantástica dos seres
>
> humanos para criarem a si próprios, mudarem, tornarem-se – para o pior ou melhor – o que eles ordinariamente não são[18].

Por que Shakespeare na escola? Qual a relação de aprendizagem decorrente de uma experiência com sua obra?

Mores (moral) e *ethos* (ética) possuem a mesma origem etimológica, *costume.* O desenvolvimento histórico, entretanto, diferenciou seus significados, e hoje a filosofia define *moral* como princípios, crenças e regras, que juntas dirigem o comportamento dos indivíduos em cada sociedade; e *ética* como o pensamento reflexivo sobre a moral.

A ética não possui um caráter normativo, pois ao se fazer uma reflexão ética se está perguntando sobre a consistência e a coerência dos valores subjacentes às ações; tenta-se esclarecer e questionar os princípios que regeram aquelas ações, de maneira a alcançar seu significado real no contexto no qual elas ocorreram.

---

[18] SCHECHNER, Richard. *The future of ritual.* New York: Routledge, 1993.

A moral já está presente na prática educacional – o cotidiano nas escolas está invadido de valores, traduzidos em princípios, regras, ordens, e/ou proibições.

Ao privilegiar a ética no currículo pretende-se refletir sobre os princípios (seus fundamentos), regras (seus objetivos), ordens (os interesses aos quais elas atendem), e proibições (a que resultados elas levam).

A interação Ética-Estética – *Política* prioriza a delimitação do contexto e das circunstâncias sociopolíticas a serem focalizadas, com o objetivo de refletir sobre as respostas individuais a dilemas morais, uma vez que o teatro focaliza conflitos e limitações, engajamento emocional e escolha individual, em trabalhos em grupo.

Remeto a Bárbara Heliodora[19]: "Shakespeare transmite um grande fascínio pela busca de identificação das verdadeiras motivações humanas [...] ao retratar a humanidade como ela é [...]"; e a Harold Bloom[20]: "seus textos nos levam a compreender a natureza humana [...] as ações e jogos de palavras de personagens distintos, com características próprias, defeitos e qualidades, onde bondade, poder, ganância e loucura andam juntos, assim como na vida real [...]".

Macbeth – um recorte

Uma descrição de etapas de um processo *Macbeth* que alternou momentos em grande grupo, confrontos entre clãs, atuações do *professor-dramaturg* e do *professor-personagem* permite visualizar a contraposição entre consenso e dissenso. Quatro encontros de 1:30 h, com 34 alunos do Curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro da UDESC constituíram o experimento cênico *Macbeth – da ambição à loucura*; para cada encontro foi planejado um momento coletivo de imersão no contexto e na atmosfera do texto, e outro(s) de confronto de opiniões:

---

[19] HELIODORA, Bárbara. *A expressão dramática do homem político em Shakespeare*. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 141-146.

[20] BLOOM, Harold. *Shakespeare: A invenção do humano*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998. p. 25-43.

- Encontro 1: galhos de árvore pelo chão, som e iluminação indicam a charneca. A ambientação cênica é reforçada pela espacialização sonora: os participantes, como bruxas/os exploram seus espíritos familiares (que tomam a forma de animais ou pássaros) e criam a atmosfera da charneca através de vocalizações, ruídos e jogos de linguagem com expressões do texto. Em um segundo momento, metade da turma mantém o papel de bruxas; a outra metade desaparece atrás das cortinas e retorna como guerreiros – uma expressão coletiva de Macbeth. Confronto (gestual, não verbalizado) entre bruxas e soldados. Lady Macbeth entra em cena lendo a carta do marido que narra a aparição e previsão das bruxas; após a leitura apresenta o monólogo que reflete o despertar da ambição. O encontro termina, assim, com uma fatia do texto original.
- Encontro 2: No Castelo de Inverness dois grandes grupos: um representa Macbeth e o outro Lady Macbeth. Formam duas filas; em duplas planejam o assassinato do rei. Cada um com um fragmento do texto. Um dá um passo à frente, lê seu texto, o outro faz o mesmo e responde. O foco está nas aproximações e nos distanciamentos entre as opiniões de ambos referentes ao assassinato do rei. Lady Macbeth entra em cena, ensanguentada, e em monólogo, fala sobre sua participação no crime. Em contraponto, os dois grupos se subdividem em quatro clãs (Macduff, Lennox, Ross e Angus), que ocupam alas distintas do castelo e criam a espacialização sonora da noite lúgubre do assassinato do rei.
- Encontro 3: No Castelo, o encontro começa com música e dança renascentista (em vez do jantar), envolvendo o grande grupo. Depois do baile cada clã recebe uma caixa, em confiança, contendo documentos, fragmentos do texto, objetos e cartas que juntos revelam pistas sobre os assassinatos de Banquo e do Rei. Um sobretudo sobre um cabideiro. A fala gravada de Macbeth, revela seu estado de espírito após os assassinatos. Cada clã forma sua opinião a respeito do que está ocorrendo, cria uma imagem para representá-la, e usa seu lema (inscrito em seu brasão) como grito de guerra.
- Encontro 4: "O bosque de Birnam se move". A primeira parte do encontro mostra um ritual das bruxas em torno de uma fogueira – elas lançam, em sequência, seus desejos ao fogo, junto com um ramo de arruda. Três delas dizem o texto, e o grupo responde com um refrão. Em seguida, os homens apresentam uma representação coletiva de Macbeth e falam às bruxas, em côro. Três delas respondem com o texto das três aparições. Lady Macbeth entra em cena com seu monólogo da loucura. A última parte deste encontro reúne todos os participantes como guerreiros, envoltos em galhos de árvores representando – o bosque de Birnam se move.

Para uma estética do dissenso

A dimensão da *experiência como conhecimento,* no âmbito de uma estética do dissenso, é vista aqui através de contraposições e confrontos virtuais, inseridos em ambientação cênica, favorecendo a imersão. O contexto é estabelecido através da experimentação coletiva, física e sonora.

No âmbito da metodologia, os procedimentos incluem: jogos de linguagem, sonorizações, jogos corporais. A composição do contexto cênico responde ao material e desafios introduzidos pelo *teacher-in-role;* como tal, está baseada no *consenso* de que seu foco está na exploração física, sonora e pessoal, dentro de um coletivo. Os participantes expressam individualmente as formas próprias encontradas para preencher os vazios do espaço e do texto.

Em que medida a associação entre texto e jogo, representação e performance, permite visualizar e explorar a personificação, a diversidade e a quebra de consenso?

Se no drama a *tensão* do contexto da ficção gera a energia para a investigação cênica, o *jogo* permite o distanciamento para perceber a relevância do material investigado. A tensão inicial é deslocada para o processo de criação.

A apropriação do texto de Shakespeare se concentrou na investigação da interação entre as ações e atitudes dos sujeitos (performers), a inserção de roteiro, frases do texto e apresentações de Lady Macbeth (representação). Os fragmentos do texto e a espacialização física e sonora subsidiaram o confronto entre os clãs, a tensão introduzida pelo roteiro e pelas representações da Lady.

A justaposição e a reordenação de *espaço/ambientação – fragmentos de texto – experimentação – representação* tornou possível identificar o experimento em termos de negociação de diferenças em vez de afirmação de identidades. É a partir desta identificação que se pretende desenvolver uma estética que privilegie as vozes (social e expressiva) dos indivíduos, dos clãs, do grande grupo. Torna-se assim possível visualizar a mobilidade da significação, condição essencial para uma estética centrada na diferença. Este experimento com *Macbeth* procurou associar a ênfase na *diferença como prioridade* à intervenção *indireta* do professor ao nível da estrutura dramática – introduzindo materiais e questionamentos que levassem a múltiplas interpretações. Ao apresentar contradições, pistas e indícios que façam emergir situações de tensão, o professor poderá direcionar os participantes para momentos de confronto de ideias e enfrentamentos verbais.

Se o *drama*, com sua ênfase no contexto, nas possibilidades de enquadramento da situação, nos papéis coletivos e na ambientação cênica tende a estimular o *consenso* do grupo, o *jogo teatral* privilegia as subjetividades em cena. A associação entre drama e jogo abre espaço para uma *estética do dissenso*.

III PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO

BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE (BPI) E A DANÇA DO BRASIL

Graziela Estela Fonseca Rodrigues

Em 1980[1] deu-se em meu corpo o início do método BPI, a partir de pesquisas de campo envolvendo segmentos sociais e neles os terreiros de Umbanda. A personagem que emanou da relação da intérprete com o campo pesquisado revelou uma linguagem única na Dança. As bases do método BPI estavam ali presentes, oportunizado pela relação de crise que eu me encontrava quanto aos conhecimentos adquiridos na área da dança e do teatro. Porém o trajeto foi longo, já completados trinta anos, envolvendo estudos nas áreas da psicologia, notadamente os de imagem corporal, diálogos com a sociologia e a antropologia e com outras áreas das ciências humanas todavia, reafirmando o BPI como um método das Artes da Cena. A visão de todo o método é do intérprete. A concepção de intérprete que se considera, seja para o bailarino ou para o ator, envolve um despojamento e uma entrega para viver o papel, uma organicidade corporal e não uma "representação" de papel ou reprodução de formas coreográficas. Um comprometimento com uma verdade cênica que abrange viver em seu próprio corpo qualquer dimensão humana. O BPI nasce por uma necessidade pessoal de dançar com todo o meu organismo, de alcançar uma entrega total em cena, de alcançar elaboração, refinamento e comunicabilidade com o movimento de uma Dança que fosse única a cada momento que dançada. A co-habitação com corpos que se encontram à margem da sociedade brasileira e que são um receptáculo do inconsciente brasileiro favoreceram a meta, promulgando a formulação do método.

> É muito estranho que as ciências humanas tenham tantas dificuldades para reconhecer o que a física reconheceu há já mais de

---

[1] Importante situar que esta data confere a um momento de criação do método, mas que a minha formação artística foi iniciada em 1967, em dança e teatro. Trabalhei com coreógrafos e diretores de teatro no Brasil e na Europa, tendo realizado diversas espetáculos como bailarina e coreógrafa que propiciaram uma intencionalidade quanto aos aprendizados adquiridos até então na procura de respostas que culminaram na criação do método BPI.

> 50 anos, o fato de que cada abordagem teórica e cada dispositivo de olhar, da observação, modificam o objeto de estudo... que nunca estudamos um objeto neutro, mas sempre um objeto implicado, caracterizado pela teoria e pelo dispositivo que permite vê-lo, observá-lo, conhecê-lo[2].

A visão do método parte então do intérprete co-habitado pelos corpos destes Brasis. É este o dispositivo que atua nas pesquisas de campo de corpos munidos de resistência cultural.

O BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) é um método de pesquisa e criação em dança. Nasce integrado às pesquisas de rituais e manifestações culturais do Brasil. O foco é a identidade corporal do intérprete vista na integração dinâmica de seus aspectos culturais, sociais, fisiológicos e afetivos. Neste método, o desenvolvimento do intérprete está condicionado ao desenvolvimento da pessoa.

Três eixos embasam o método, vistos sob uma perspectiva sistêmica: *O Inventário no Corpo*, *O Co-Habitar com a Fonte* e *A Estruturação da Personagem*.

O Inventário no Corpo diz respeito ao mergulho que o intérprete faz em relação a sua própria história, diz respeito ao que é privado. A memória corporal neste eixo é trabalhada fortemente como sendo uma preparação do corpo para dançar. É necessário que os registros emocionais da pessoa aflorem, se tornem conhecidos. O corpo é acordado e reconhecido com mais expansão do que antes, pois a pessoa em processo é conduzida a ver o quanto os seus familiares e até os seus ancestrais mais remotos atuam em seu corpo. A liberação do movimento é posta em evidência com a finalidade de que o intérprete atinja os seus *gestos vitais* e os seu movimentos essenciais. Tal como um congadeiro no momento de hastear um mastro em solo sagrado, neste eixo o intérprete firma o seu corpo-mastro em um solo que lhe é caro afetivamente, a sua identidade passa a ocupar um espaço relacionado ao que lhe trás força de vida. Importante destacar que a história pessoal do intérprete não vai à público.

No eixo *Co-habitar com a Fonte*, a relação com outro, diferente de si, irá se realizar a partir de uma pesquisa de campo que o intérprete escolhe. O intérprete, com o corpo aberto e reconhecido por ele mesmo, estabelece uma sintonia com o pesquisado, trabalhando um cuidadoso contato e acolhendo em próprio corpo o material da pesquisa. Este material diz respeito às sensações, sentimentos, movimentos e histórias, enfim, dados subjetivos e objetivos do ambiente pesquisado. Neste eixo, um aprofundamento do auto conhecimento do intérprete é oportunizado pelos tipos de relações que aqui se estabelece. A observação dos próprios sentimentos de estranheza e de identificação, em relação ao que ele vê sem julgamento, o leva ao exercício de alteridade. Os referenciais do que é a Dança e do que são os valores presentes no movimento são ampliados. Ver o mundo sob uma ótica do movimento é exaustivamente exercitado. Como consequência ele adquire um "corpo cheio". Em laboratório são modelados vários corpos, frutos das experiências de vida do intérprete.

---

[2] GAUTHIER, J. O que é pesquisar – entre Deleuze-Guatarri e o candomblé, pensando mito, ciência, arte e culturas de resistência. *Educação & Sociedade*, v. 20, n. 69, p. 13-33, 1999. p. 21.

O eixo *A Estruturação da Personagem* vai lidar com os vários corpos até a incorporação de uma personagem. O intérprete "ganha um corpo novo", fruto de seu inventário no corpo com o co-habitar com a fonte. O resíduo de toda a experiencia vivida até então brota num corpo regenerado porque atingiu as suas forças de vida graças à co-habitação com outros corpos. Ao incorporar a imagem chave uma nova personalidade vai sendo conhecida. O corpo em movimento começa a contar uma história. Uma coreografia de sensações vai ocupando o espaço. Novas linguagens corporais vão brotando do "corpo novo" do intérprete. A ferramenta primordial deste eixo é o laboratório.

Ressalta-se a importância do Diretor que conduzirá todos os procedimentos do método pois ele deverá ter uma formação específica no BPI que envolve antes de tudo ser um intérprete, ter estudado e vivido em seu próprio corpo o Processo e estar pronto para acolher e saber conduzir o outro.

Para uma melhor compreensão do método é necessário também explicitar as ferramentas utilizadas nos eixos que embasam o BPI. Estas ferramentas são: *A técnica de dança* (contemplando a Anatomia Simbólica e Estrutura Física), *A técnica dos sentidos*, *Os registros*, *As pesquisas de campo* e os_*Os laboratórios dirigidos*.

1) *A técnica de dança do BPI*: o método BPI dispõe de uma grande quantidade de pesquisas de campo, em diversos segmentos sociais, incluindo-se povos indígenas e culturas africanas no Brasil, principalmente estudadas através dos rituais afro-brasileiros e das festividades detentoras de uma forte resistência cultural. A autora estudou e decodificou as técnicas corporais aí existentes, identificando uma organização física e sensível do corpo que não é considerada na Dança erudita ou de palco. Estes estudos foram sistematizados no que veio a ser chamado *Estrutura Física e Anatomia Simbólica*.

Sobre este trabalho, da técnica de dança, desenvolvido no BPI, segundo Rodrigues (2006, p. 123)[3]: "[...] evidencia um aspecto abordado por Schilder no que diz respeito à relação do indivíduo com a força de gravidade como um fator que contribui para a percepção da imagem corporal. Ao longo de todo o Processo é enfatizado o enraizamento dos pés de modo a ampliar esta força de contato".

Ao longo das aplicações e estudos do método foi se evidenciado que este trabalho dava o suporte para que a técnica dos sentidos pudesse ter fluência no corpo em movimento do Intérprete.

2) *A técnica dos sentidos* está integrada à técnica de dança, sendo trabalhada nos três eixos do método. São circuitos de imagens/sensações/emoções/movimentos, não importando a ordem com a qual eles se apresentem. É um referencial para o intérprete trafegar em seu corpo um conteúdo que se tornará consciente. Ele estará, ao longo do desenvolvimento dos eixos, em exercício corporal com as imagens, sensações, emoções e movimentos advindos em cada fase, descobrindo o repertório de suas imagens corporais, reconhecendo-as para alcançar ao longo do trabalho a sua integração.

Estas técnicas dão o suporte ao Intérprete, pois os circuitos internos vivenciados no método BPI não são uma idealização e sim um contato profundo consigo e interação com o outro. O intérprete modela em seu corpo os corpos frutos de suas imagens, com tonicidade. Posturas e impulsos tornam-se formas em movimento com significados.

3) *Os laboratórios dirigidos* são elaborados pelo Diretor de forma individualizada para que ocorra o reconhecimento da memória no eixo Inventário no Corpo, o reconhecimento do material da pesquisa em si mesmo no eixo do Co-habitar com a Fonte e a nucleação da personagem no eixo Estruturação da Personagem. Os procedimentos laboratoriais prosseguem nos momentos posteriores como parte da preparação para o intérprete fazer o espetáculo. A plasticidade, a mutabilidade e a flexibilidade da imagem corporal são fortemente vividas pelo intérprete dentro dos laboratórios. São espaços individualizados, a princípio circunscritos em torno da pessoa, configurando um espaço do próprio do corpo, denominado de *Dojo*, que depois, à medida que o corpo

---

[3] RODRIGUES, G. O método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal. *Cadernos de Pós-Graduação*, Instituto de Artes/Unicamp, Campinas, SP, v. 8, n. 1, p. 121-128, 2006.

vai ganhando projeções no espaço, amplia-se para dar acolhimento cada vez mais à representação das imagens internas.

Nos laboratórios há um diálogo que se firma entre o Diretor e o intérprete no sentido da palavra auxiliar as novas organizações corporais que se apresentam.

4) *As pesquisas de campo* são utilizadas ao longo do processo nos três eixos. No eixo Co-habitar com a Fonte, a pesquisa de campo centraliza as experiências e grande parte se efetiva no local da própria pesquisa. O intérprete escolhe onde quer pesquisar, porém não significa que ele estará necessariamente trabalhando com os dados cognitivos deste lugar.

No eixo Inventário no Corpo a pesquisa será feita nos ambientes que dizem respeito ao intérprete. No eixo Incorporação da Personagem, o local está em função da personagem incorporada, ou seja, suas necessidades de estruturação.

A pesquisa de campo no BPI é uma ferramenta que possibilita muito dinamismo, alocando a dramaturgia na vida. Lugar das coincidências, porque funciona como espelho para o intérprete. É o momento de ir para fora, para em seguida realizar um retorno mais profundo dentro de si.

As pesquisas de campo oportunizam uma gama de relações e as condutas se diferenciam em cada eixo.

5) *Os registros*: O intérprete nas pesquisas de campo estará realizando os diários de campo e nos laboratórios os diários pessoal.

Os registros do Diretor dizem respeito as suas observações e análises dos diários do intérprete, assim como dos laboratórios que ele planeja e do que realmente foi realizado.

Os registros áudio-visuais são feitos quando oportunos, porém eles não são feitos em muitas das experiências em pesquisa de campo a fim de priorizar a relação do pesquisador com o pesquisado. Nos laboratórios iniciais também não é realizado este tipo de registro para oportunizar um fluxo mais espontâneo do corpo em processo.

Os registros irão possibilitar uma reflexão essencial para o intérprete, auxiliando-o a montar o mapa de consciência de seu processo.

As ferramentas descritas acima são utilizadas para trabalhar os eixos *Inventário no Corpo, Co-habitar com a Fonte* e *Estruturação da Personagem*. Estes eixos estão em movimento ao longo do Processo, visando desobstruir a memória e ativando as lembranças pessoais e coletivas, estabelecendo uma relação com o outro de forma integral para, então, o intérprete incorporar em si uma imagem-chave capaz de possibilitar-lhe a abertura de seu processo criativo. O corpo do intérprete, através da personagem incorporada, irá desencadear a dramaturgia do espetáculo.

O veículo que possibilita o processo criativo dentro do método BPI é a “paisagem” que se dá através da técnica dos sentidos (circuito de emoções, sensações, movimentos e imagens, não importando a ordem destas referências).

No livro, Rodrigues (1997, p. 19)[4] define “paisagem” como sendo os espaços onde se desenvolvem as experiências de vida que se instauram no corpo do intérprete. De forma similar, Damásio (2000, p. 180)[5] define sentimento como sendo “paisagem do corpo”, ou seja, as representações das transformações que ocorrem no corpo devido à interação com o mundo ou com imagens evocadas. As definições se complementam, pois esta-se falando de espaços de sentimentos.

O método BPI trabalha com um grande fluxo de paisagens no corpo do intérprete em um processo movido e dinamizado pelas sensações. Se considerarmos as sensações como a porta que dá acesso ao campo das emoções, a pessoa no BPI trabalha com a postura de tornar consciente suas emoções em uma tarefa diária, al como se faz com o trabalho muscular. Ter consciência em que “paisagem” o corpo se encontra a cada momento do processo faz parte da instauração do método. Nesta perspectiva, foi constatado ser também trabalho do intérprete a identificação em si mesmo dos mecanismos de defesa que atuam em seu interior, instigando-lhe e possibilitando-lhe uma autoanálise.

Na prática com a formação de intérpretes foi verificado que o referencial teórico da psicanálise tem auxiliado na clareza e evolução do método BPI.

Bleger apud Etchegoyen (1987,p.295)[6] estabeleceu que o processo psicanalítico, como todo processo, necessita de um não processo para poder se realizar, e que a parte fixa ou estável é o enquadre (*setting*). O enquadre fica assim definido como o conjunto de constantes que possibilitam o desenvolvimento do processo psicanalítico.

Nos procedimentos laboratoriais do BPI fica evidente a necessidade de se compreender e instituir um *setting*. Entende-se então, assim como no *setting* psicanalítico, a necessidade de se ter condições favoráveis para que o processo aconteça, visto que ambos ocorrem em situações que requerem zelar pela pessoa. Com estas condições, cria-se espaços favoráveis para o desenvolvimento dos laboratórios na criação artística.

---

[4] RODRIGUES, G. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete*: processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

[5] DAMÁSIO, A. R. *O erro de Descartes*: emoção, razão e o cérebro humano. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

[6] ETCHEGOYEN, R. H. *Fundamentos da Psicanálise*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

As pesquisas concluídas em Rodrigues (2003, p. 104)[7] constaram que a pessoa ao vivenciar o eixo Inventário no Corpo passa por um "retorno ao berço", ou seja, aos momentos de desenvolvimento de seu próprio corpo, ao espaço-tempo das primeiras sensações, fruto de necessidades corporais e afetivas que foram ou não atendidas. Neste sentido, depara-se com sensações corporais arcaicas que nos remete ao conceito de fantasia na visão psicanalítica de Melaine Klein. Fantasias são processos psíquicos geradores de pensamentos e ações, frutos de nossas pulsões e que se relacionam aos impulsos de onde elas emergiram. "As fantasias são onipotentes e não existe diferenciação entre fantasia e experiência da realidade. Os objetos fantasiados e a satisfação deles derivada são experimentados como acontecimentos físicos" (SEGAL, 1975, p. 24)[8]. O intérprete, ao adentrar em seu corpo em níveis mais profundos, acompanhado pelo Diretor, irá tocar em suas primeiras fantasias – representações psíquicas de seus impulsos – e é fundamental que ele compreenda o que está acontecendo consigo naquele momento.[9]

As vivências no método BPI vêm de encontro às necessidades do intérprete de desenvolver o amadurecimento pessoal de suas relações, alcançar o que Melaine Klein conceitua como posição depressiva. Para Melaine Klein (1991)[10], a posição depressiva é o momento de integração e síntese quando a realidade interna passa a ser reconhecida pelo Ego, possibilitando-o dar continência ao que é bom e ao que é ruim. O Ego se encontra em condições de suportar ansiedades e emoções contrastantes. Há uma estabilidade emocional com capacidade para a tolerância e para ver as pessoas como totalidades.

É de fundamental importância que a pessoa identifique suas partes amorosas e odiadas, para que ela possa adentrar o eixo Co-habitar com a Fonte, onde há um dinamismo da imagem corporal. O intérprete irá trafegar por vários mecanismos quando estiver em pesquisa de campo. Na visão de Schilder (1994, p.199)[11], a imagem corporal se constrói a partir das histórias internas do indivíduo e de suas relações com os outros. Ao longo do desenvolvimento as partes dos corpos dos outros vão fazendo parte da imagem corporal da pessoa (incorporação), assim como as atitudes recebidas em relação a seu corpo vão fazendo parte de sua personalidade (identificação). Um mecanismo importante de ser lembrado aqui é a projeção, pois com frequência se projeta a própria imagem corporal no outro. Há uma intercomunicação de imagens corporais através de partes ou do todo. Este aspecto está fortemente delineado neste eixo do BPI.

---

[7] RODRIGUES, G. E. F. *O Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal*: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método. 2003. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

[8] SEGAL, H. *Introdução à obra de Melaine Klein*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

[9] Para uma melhor compreensão indicamos: MELCHERT, A. C. L. *O desate criativo*: estruturação da personagem a partir do Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

[10] KLEIN, M. *Inveja e gratidão e outros trabalhos*. Tradução de Ellias Mallet da Rocha, Liana Pinto Chaves. Rio de Janeiro: Imago, 1991. (Vol. III de Obras Completas de Melanie Klein.)

Perceber os mecanismos em ação, principalmente quando se está em pesquisa de campo, atividade que centraliza o eixo Co-habitar com a Fonte, não só auxilia o campo das relações entre pesquisador e pesquisado como também propicia ao intérprete adentrar o eixo Estruturação da Personagem. Neste eixo ocorre um processo de destruição das imagens corporais, no sentido atribuído por Schilder, como sendo um movimento em direção a pulsão de vida, pois novas imagens são criadas e um corpo novo é gerado.

Ao entender o que se passa consigo, em seu mundo interior, o intérprete se dispõe com mais confiança ao desenlace daquilo que interrompe o seu fluxo criativo, levando-o ao estudo de suas próprias emoções. Com esta direção, a vida interior do artista é devolvida a ele próprio, não ficando a mercê da sorte quando de outra forma o intérprete coloca o seu mundo emocional a serviço de uma cena, de uma coreografia, sem saber o que o está mobilizando, um desconhecimento que pode levá-lo a pagar um alto preço.

Uma prática, alicerçada pelos conhecimentos acima citados, tem oportunizado uma pesquisa em profundidade dos processos criativos ao mesmo tempo em que leva o intérprete a percorrer um fluxo do desenvolvimento humano.

O processo do método BPI é trabalhoso e exige, por parte do intérprete, disciplina, coragem e vontade de abrir mão de seus idealismos para se defrontar com as suas realidades e com o mundo do qual ele é parte.

Nestes trinta anos de desenvolvimento do método BPI, de 1980 a 2010, as pesquisas de campo foram intensas e regulares. A busca pela humanidade presente nos corpos de um Brasil pouco lembrado foi o ponto de partida de criação do método e continua sendo a moldura que oportuniza o desenvolvimento do BPI. Diante da extensão dos dados, citam-se a seguir apenas os temas e os Estados onde foram realizadas, porém, cada um deles envolve diversas cidades em que foram feitas as pesquisas e em períodos vários e extensos. Estas pesquisas de campo foram realizadas pela criadora do método e pelo Grupo de Pesquisa BPI e Dança do Brasil (CNPq):

---

[11] SCHILDER, P. *A imagem do corpo, As energias construtivas da psique*. Tradução de Rosanne Wertman. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MANIFESTAÇÕES CULTURAIS E RITUAIS:
Umbanda e Candomblé (SP, DF, MG, BA, RS); *Capoeira* (DF, SP); *Congado: Candombe, Moçambique, Congo, Caboclo, Marinheiro, Catopê e outras Guardas* (MG, SP, MT); *Folias de Reis, Folias do Divino e outras Folias* (MG, SP, GO); *Batuques* (MG, SP); *Jongo* (SP e RJ) *Boi Janeiro, Contradança e outras danças* (MG); *Boi do Maranhão* (MA); *Festas Devocionais* (GO, TO, MG); *Cavalhadas* (GO); *Festa João do Mato – Rito Agrário*(MG); *Festas de São Benedito, Festas da Libertação dos Escravos e Festas de N. Sra. do Rosário* (MG, SP); *Ciclo do Divino Espírito Santo* (GO, TO); *Maracatu Rural e Caboclos de Lança de Pernambuco* (PE).

COMUNIDADES:
Comunidade Negra dos Arturos (MG); *Aldeia Xavante – Reserva Indígena de Areões* (MT); *Comunidade da Mumbuca* (TO); *Comunidade de Galheiros* (TO); *Aldeia Meruri – Índios Bororo* (MT); *Terra Indígena Koatinemo, Asurini: Povo do médio Rio Xingu* (PA); *Aldeia Xavante – Reserva Indígena de Pimentel Barbosa, Aldeia Etenhiritipa* (MT).

SEGMENTOS SOCIAIS:
Empregadas Domésticas (DF, Cidades Satélites); *Stripteasers* (SP, MG); *Porta-Bandeiras* (SP, RJ); *Boias-Frias* (SP); *Artesãs* (GO, TO); *Benzedeiras* (MG, CE); *Tecedeiras* (MG); *Lavadeiras* (MG); *Cortadoras de Cana* (SP); *Moradoras de Ruas* (SP); *Colhedoras de Café* (SP); *Artistas Populares* (CE).

À procura da trilha de uma Dança com identidade, enveredou-se por um Brasil diverso, pesquisando com todo o corpo. Vivenciou-se a crise e a superação num movimento transcultural. Aprendeu-se o movimento de rebojar.

Para rebojar é preciso não ter medo da efervescência e agitação das águas, ir ao fundo e retornar à superfície girando até encontrar o veio d'água.

PERFORMANCE E CORPO EM MOVIMENTO NO RITUAL INDÍGENA E NA CENA CONTEMPORÂNEA

Regina Polo Müller

Apresento neste trabalho uma experiência de pesquisa em sociedade indígena e outra sobre a criação de performance inspirada na atriz e dançarina Carmen Miranda, enfocando o corpo como lugar de incorporação da personagem e tematizando o conceito de comportamento recuperado de Richard Schechner.

Vivenciei com Graziela Rodrigues, coreógrafa-pesquisadora, um trabalho de campo entre os Asuriní do Xingu, povo indígena da Amazônia, voltado para a pesquisa sobre as práticas xamanísticas que compreendem a dança através da quais divindades e espíritos se fazem presentes na metamorfose dos xamãs[1]. Os contrastes, os conflitos e uma dinâmica vertiginosa de múltiplas informações sobre o dia a dia de um pequeno povo indígena, de contato recente com a sociedade do branco, são o pano de fundo da paisagem humana onde se situam os fatos, sentimentos e manifestações estéticas e sensíveis que envolvem o fenômeno do corpo em movimento, nosso objeto de estudo.

A pesquisa de campo entre os Asuriní teve como foco o xamanismo, sistema ritual desta sociedade indígena cujas práticas estabelecem relações entre os humanos e os outros seres que habitam o cosmo. Estas práticas compreendem o canto e a dança que tornam presentes divindades e espíritos (seres míticos) através da metamorfose dos xamãs. Estes possuem a capacidade de serem humanos e espíritos, ao mesmo tempo, processos que ocorrem nos rituais dos quais participam todos os membros da aldeia. O xamã conduz o canto-dança, acompanhado por auxiliares e moças dançarinas. A experiência de convívio com estas práticas foi objeto da pesquisa em dança desenvolvida sob a perspectiva do método da coreógrafa Graziela Rodrigues, de acordo com a qual, o corpo do pesquisador é o meio de absorção da realidade pesquisada e o corpo do Outro, o lugar do encontro.

---

[1] MÜLLER, Regina; RODRIGUES, Graziela. Dança dos Brasis: as mulheres das cócoras. *Cadernos da pós-graduação*, Campinas: Instituto de Artes/Unicamp, v. 8, n. 1, p. 129-136, 2006.

Não foram, entretanto, os gestos codificados da dança que foram incorporados na pesquisa de campo e sim outra realidade se fez presente na experiência do corpo a corpo, de modo a instaurar o que Rodrigues chamou de um "estado interno no qual somos invadidos por uma paisagem-lugar onde se desenvolve experiências de vida – que toca o nosso corpo sensível de memórias". Este estado se constitui no que chama de "Inventário do Corpo", uma fase da pesquisa na qual a memória do corpo é ativada, possibilitando que ao longo do Processo ocorra uma autodescoberta quanto às próprias sensações, sentimento, história cultural e social"[2]. Sendo o "Inventário do corpo" um propiciador ao retorno às nossas origens, ao nosso próprio desenvolvimento quando está sendo formado nosso corpo próprio, a experiência com os Asuriní significou algo remoto à própria identidade pessoal, invadindo o corpo com sensações arcaicas e emoções primárias[3]. Neste estado interno, "encontra-se a paisagem de um espaço-tempo das origens em que o corpo está totalmente impregnado com a terra, um corpo próximo e longínquo ao mesmo tempo e que nos faz inventariar o nosso mais uma vez. Um corpo ainda terra, ainda cócoras que descem os ísquios apoiando-os no chão e que não estão presentes na Estrutura Física de nossos corpos atuais"[4].

Na metodologia de Rodrigues, na experiência intercultural não há incorporação de sistemas codificados tradicionais tomados de culturas diferentes do intérprete criador, como uma "gramática generativa" que produz o gesto repetido do "comportamento recuperado" mas desconstrução do corpo com a própria experiência do corpo-sentido trabalhado para atingir no nível profundo dos ossos e músculos as associações a imagens internas (de conflito) que irão provocar sensações distintas em cada *performer*[5].

A estadia na aldeia e trabalho de campo consistiram, portanto, na vivência de um cotidiano marcado fortemente pela presença de mulheres, notadamente as velhas e as crianças, despertando nossos sentidos e olhar para seus corpos. Este trabalho abordou o corpo nu das mulheres mais velhas e os corpos vestidos das jovens e crianças, o contraste entre o entrelaçamento do corpo das primeiras com a terra e suas atividades cotidianas com a mandioca, o barro ou o algodão e o das jovens em sua grande maioria, com seus filhos, sendo o cuidado destes a principal atividade de seu cotidiano nos dias de hoje.

---

[2] RODRIGUES, Graziela. *O método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal*. 2003. Tese (Doutorado em Artes) – Unicamp. p. 73.

[3] MÜLLER, Regina; RODRIGUES,Graziela, op. cit., p. 131.

[4] Ibidem, p. 132.

[5] RODRIGUES, Graziela. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete, processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte/MC, 1997, p. 147.

Um fundamento da proposta metodológica de Graziela Rodrigues é "lidar com o fenômeno do movimento numa forma integradora, ampla e que engloba a expressão do ser no mundo" e implica no próprio "desenvolvimento do artista como pessoa"[6].

Na pesquisa e processo de criação em performance a partir da personagem de Carmen Miranda, desenvolvida no atriz cantora dançarina brasileira nas décadas de 30 e 40, esta experiência se desenvolve a partir do contato do *performer* com suas próprias imagens e memória corporal a respeito de um ícone de brasilidade.

O projeto "Chica Chic, Carmen em performance" se inscreveu em uma pesquisa mais ampla, "Performance e corpo em movimento no ritual indígena e na cena contemporânea", cujo objetivo inicial foi aprofundar a utilização do conceito da teoria da performance de Richard Schechner, e ao mesmo tempo, comparar metodologias, enfocando-se a performance ritual na sociedade Asurini e a arte da performance como linguagem nas artes cênicas contemporâneas. O projeto pertencente à linha de pesquisa "Performances Rituais" do Napedra-Núcleo de Antropologia, Performance e Drama, articula-se com a linha de pesquisa "Performances Estéticas" ao se debruçar sobre os temas da Dança, Teatro, Arte da Performance e Ritual, com foco na discussão sobre as noções de "incorporação da personagem" e "estado subjuntivo".

A relação entre ritual e teatro, vista no diálogo da Antropologia com a Arte, mostrou-se produtiva no desenvolvimento dos estudos da performance, particularmente para um enfoque crítico e analítico da produção cênica (dança e teatro) contemporânea. Salientou, por exemplo, sua dimensão de criação coletiva/comunitária e sua natureza processual e interativa. Estudos realizados desta perspectiva apontam para uma maneira efetiva de se conectar historicidade, estética e experiência criativa. O conceito de "comportamento recuperado – *restored behavior*" é central neste enfoque. De acordo com a teoria da performance de Richard Schechner, pode-se compreender a incorporação de personagens no ritual e nas artes cênicas como processo de repetição, verificado no ritual, ao se reviver esteticamente o acontecimento histórico, mítico, social, e nas artes cênicas, ao se repetir, na fase de ensaio, a unidade de ação selecionada nos laboratórios de criação, tal como define o "comportamento recuperado".

Para este diretor teatral e teórico da performance, "a compreensão do que acontece nos treinamentos, ensaios e laboratórios – investigando-se o estado subjuntivo, meio de realização destas operações – é o melhor caminho de se relacionar performance estética e performance ritual"[7]. Em sendo simbólico e reflexivo, o "comportamento recuperado" é multivocalmente difusor de significações, ou seja, encerra o princípio de que o "eu" (*self*) pode atuar em/como um outro. "(...) *the social or transindividual self is a role or set of roles*"[8].

---

[6] RODRIGUES, Graziela. Op. cit. 2003, p. 72.

O estudo do conceito de "comportamento recuperado" serviu de base para a elaboração deste subprojeto, através do qual decidi desenvolver um processo de criação no campo da arte da performance a partir de um ícone de brasilidade, portanto, de uma experiência estética em minha própria cultura, as incorporações/encarnações de Carmen Miranda vivenciadas em alguns momentos de minha história profissional e de vida.

"Chica Chic, Carmen em performance", propôs a realização de performances, durante o ano de 2009, em comemoração ao centenário de Maria do Carmo Miranda da Cunha, tendo como roteiro para os laboratórios de criação e de apresentação pública, a essência "*queer*" e "clownesca"da personagem Carmen Miranda, com uma abordagem autobiográfica, integrando minhas memórias e emoções, emanadas de um certo culto que venho dedicando à atriz performática.

A escolha da linguagem da performance parte de experiências de pesquisa teórico-práticas.Venho propondo desde 2003, em estágio na NYU- Tisch School of the Arts, aliar metodologia de criação baseada na teoria da performance aos processos de treinamento e preparação do performer desenvolvidos a partir da ação corporal que promove o estado subjuntivo. Nestes processos, a ação corporal toma a cena, o "meio torna-se a mensagem", mas é, ao mesmo tempo, o agente transformador. Assim ocorre com o estado de transe do xamã, resultado da dança e canto (respiração e movimento) e cuja forma estética presentifica o ser metamorfoseado. Ao lado da fisicalidade constitutiva da performance, esta mesma forma é o simulacro do eu, a experiência de que elementos que são "not me" se tornam "me"sem perder sua "not me-ness". "A maneira pela qual "eu" e "não eu", o performer e a coisa a ser performada, são transformados em "não eu... não não eu" é através do laboratório-ensaio/processo ritual. Este processo ocorre num tempo/espaço liminar e no modo subjuntivo"[9]. Este autor se refere a este processo de transformação/transportação e à conjunção entre preparação técnica, laboratório e ensaio, ao cotejar dois gêneros de "per-

---

7 SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985. p. 36.

8 Idem.

9 SCHECHNER, Richard. Op. cit. p. 112.

formance cultural", o ritual e a arte da performance, através da convergência entre o vivido pelo artista performático e pelo iniciando no ritual . Para ele, como as iniciações, as performances fazem de uma pessoa, outra. Mas diferentemente das iniciações, completa, "performances geralmente tratam daquilo que o performer recobra de seu próprio eu"[10]. No processo de desenvolvimento do personagem na arte da performance, o primeiro sujeito a ser pesquisado pelo performer é ele mesmo.

O processo realizado nesta pesquisa considera também o aspecto lúdico da condição de *playing,* isto é, nos laboratórios, os jogos (improvisação) e a brincadeira no sentido do "fazer de conta" ("*as if*") são dois princípios constitutivos, de acordo com Schechner.

O jogo de improvisação nos laboratórios é desenvolvido a partir de imagem/memória de minha experiência de vida como atriz, incorporando a personagem Chica Chic a qual deflagra a incorporação da personagem Carmen Miranda, da atriz Maria do Carmo Miranda da Cunha. Amálgamas e sínteses de biografias em expressões visuais, sonoras e de movimento corporal constituem a materialidade desta incorporação ou encarnação.

Deste modo, o deslocamento, a fragmentação e a multiplicidade constituem as principais operações de criação dramatúrgica e interpretação propostas.

A motivação para o roteiro das performances é a incorporação de uma Carmen "*queer*" (referente a sexualidades dissidentes) e "clownesca", inspirada na estética dos Dzi Croquettes, um movimento da contracultura nos anos 1970, cujos pesonagens grotescos, de seu espetáculo teatral, emprestam ambiguidade na elaboração expressiva e autobiográfica do tema da crítica aos papéis sexuais convencionais e, com relação a minha biografia, à prática acadêmica convencional.

Aos três anos de idade, incorporei a atriz dançarina pela primeira vez, no clube social Rio Branco, de Americana, estado de São Paulo, onde nasci, no baile de carnaval infantil. Desde o corte de cabelo ao figurino completo – sandália, saia de babados, corpete, pano da costa e turbante, balangandãs, colares e brincos – a construção da forma física, na primeira vez em que encarnei Carmen Miranda, seguiu a inspiração e produção do agente promotor da incorporação, minha mãe, assídua frequentadora de cinema nos anos 1930 a 1950. Nas festas da família, sempre que instada a dançar, executava a coreografia de Carmen Miranda.

---

[10] Ibidem, p. 20.

Nos anos 1970, exercitei como atriz amadora a incorporação de Carmen Miranda, em eventos domésticos que ganhavam as ruas da cidade Campinas, tendo como agentes deste processo Alberto Camarero e Roberto Gambini. Estudante de pós-graduação em antropologia na Universidade Estadual de Campinas transitava entre as pesquisas de campo nas aldeias Xavante do Mato Grosso sobre a ornamentação corporal indígena e as reuniões de criação artística em Campinas. A purpurina é a base da maquiagem neste período de incorporação da personagem, atualizando a construção da estética mirandiana na expressão corporal da mesma.

Em decorrência destes experimentos, sob o nome artístico de Regina Miler, passei a integrar o grupo teatral Dzi Croquettes[11]. Participei de duas produções do grupo, incorporando Carmen Miranda: "As Fadas do Apocalipse", no teatro Ruth Escobar (de dezembro de 1973 a março de 1974) e "Dzi Croquettes" (em 1976) no Teatro das Nações, em São Paulo.

Nos anos 1990, integrando a atividade artística à atividade acadêmica, realizei duas incorporações, uma na abertura de Seminário Internacional "A Arte na condição contemporânea" no Instituto de Artes da Unicamp e outra, em evento com os internos do Hospital Psiquiátrico Candido Ferreira. Esta atuação foi denominada Carmen Josefina Baker Miranda, integrando as personagens das duas atrizes dançarinas cantoras.

No desenvolvimento do projeto "Chica Chic, Carmen em performance", os laboratórios iniciais consistiram em sessões de composição da personagem de Carmen Miranda com a reprodução de figurinos da atriz em cenas de filmes, peças musicais e em situações sociais, com associações livres ao figurino imaginário que é parte de minha memória e de Alberto Camarero, bem como de nossos acervos de imagens e objetos. Alberto Camarero, diretor de teatro, cenógrafo, figurinista, trabalhou como agente promotor como denomino sua participação nos processos de criação em laboratório e performances.

Com a pesquisa de imagens e discografia, confecção de uma das principais peças do figurino de Carmen Miranda, o turbante, o desenho da roupa e a orientação com pesquisa na reprodução de sandália original da atriz, Camarero desencadeou um dos procedimentos fundamentais para a criação e realização das performances. Os laboratórios foram realizados desse modo, com sua orientação, ou melhor, inspiração. A relação estabelecida no processo com este agente, bem como, outras colaborações como as de George Murad e Ademar Murad, cabeleireiros, e Chico Fransé e Geraldo Porto, artistas plásticos, se deveram ao fato de que viveram comigo experiência de criação no âmbito da contracultura na década de 1970 e são igualmente fãs de Carmen Miranda. A construção do figurino nos laboratórios seguiu o fazer da bricolagem, juntando-se elementos de acervos pessoais. Falas, encenações de execução de dublagem ou canto das músicas gravadas por Carmen Miranda davam sequência ou entremeavam a construção do figurino. O processo vivido é similar à incorporação de santo na Umbanda ou do orixá no Candomblé quando o vestir o santo completa o processo. No meu caso, o vestir provoca a incorporação, pois dele decorre o movimento, a expressão e a performance. Foram laboratórios fechados e laboratórios com público, como a comemoração do dia do aniversário de Carmen Miranda, desfile de carnaval nas ruas de Campinas e dublagem nas ruas de Manhattan, em frente ao teatro onde Carmen estreou em Nova York, em 1939.

---

[11] Os Dzi Croquettes dramatizaram uma sátira dos papéis convencionais de gênero, usando roupas e maquiagem femininas sobre corpos masculinos musculares e peludos. Mais do que um fenômeno de teatro em São Paulo e no Rio nos anos 1970, foram manifestação importante do *underground* do Brasil urbano da época que desencadeou um processo notável, ainda não compreendido e estudado à altura de sua importância, de mudança de costumes em matéria de sexo e gênero no País.

Na verdade, os laboratórios fechados consistiam em desempenhos performáticos, com execução de dublagem, dança, expressão corporal e falas que foram registradas e compuseram o vídeo, um dos produtos do processo.

Apresentações em ocasiões convencionais como na Bienal de Arquitetura em São Paulo e na Galeria Aquarela, em Campinas, em evento cultural, em congressos acadêmicos e festivais de cinema dos quais participou o filme documentário “Dzi Croquettes” são performances públicas e ao mesmo tempo laboratórios, quando a interação com o público constitui o roteiro. No caso dos eventos culturais, a apresentação seguiu o roteiro de uma dublagem com dança e expressão corporal. Outra forma de realização da performance foram as apresentações do projeto e comunicações de caráter teórico da pesquisa, em contexto acadêmico (reuniões científicas).

Em todas as ocasiões, a repetição de gestos, figurino, performance musical e corporal da personagem, o “comportamento recuperado” permitia a incorporação de uma Carmen... Regina, construída e desconstruída na memória e na interação com o público. Às vezes, apenas o pequeno turbante e o colar de contas de plástico da fantasia de carnaval que usei em 1953, compunham a performance corporal que integrava (ou desintegrava...) a Regina que experimentava ser atriz dançarina na infância e a pesquisadora acadêmica, na apresentação deste projeto de pesquisa em reunião do Napedra – Núcleo de Antropologia, Pesquisa e Drama/USP e no II Forum Estadual de Performance. Nestas ocasiões, além desses adereços no corpo, a réplica da sandália original era colocada sobre a mesa dos palestrantes como parte das referências aos signos de identificação da entidade incorporada durante a fala acadêmica.

No Fórum, esta se encerrou com a feitura da maquiagem, batom vermelho na boca e lápis preto nas sobrancelhas, formas identificadora do rosto de Carmen Miranda, reproduzido ainda com o sorriso e o piscar de olhos icônicos da atriz. Chamo atenção aqui para o modo como a maquiagem da personagem é realizada, guardando a referência icônica a Carmen Miranda e ao mesmo tempo, à maquiagem de travestis e palhaços, exagerando-se os traços, para uma caracterização grotesca que acentue a comicidade e a máscara para a consecução do "não eu... não não eu".

No II Encontro de Performance e Política das Américas promovido pelo Nepaa – Núcleo de Estudos das Performances Afro-ameríndias/Unirio, a performance consistiu na colocação pausada dos colares e pulseiras, turbante e maquiagem (batom nos lábios e lápis nas sobrancelhas) ao som de um fado, para o público do encontro, reunido numa sala de aula de teatro, destinada a performances do evento.

No 53º Congresso Internacional de Americanistas, realizado na Cidade do México, Simpósio "Arte y ritual: dinámicas de creación, uso y transmisión de las formas expresivas", apresentei a comunicação "Ritual indígena, cena brasileira e performance: pesquisa em Antropologia da Performance", vestida com elementos do figurino de Carmen Miranda, com penteado e maquiagem da artista mexicana Frida Kahlo. Nos demais dias do congresso, me vesti com elementos do figurino de Frida Kahlo e maquiagem e adereço de cabeça de Carmen Miranda, variando combinações que sugeriam relações biográficas entre as duas, como referências "*queer*" no cenário dos movimentos de minorias sexuais e artistas de originalidade autobiográfica em suas obras. Foram realizados laboratórios com a "agência promotora" de Alberto Camarero, na construção desses figurinos híbridos, tendo a colaboração do artista plástico Fábio de Bittencourt que confeccionou um grande brinco de caveira, referência ao universo imagético de Frida Kahlo e um dos principais adereços do figurino de Carmen Miranda, os grandes brincos.

O carnaval de rua do bairro de Barão Geraldo, em Campinas, onde resido, foi a cena e o contexto ritual onde se desenvolveu a performance realizada em 20 de fevereiro de 2009. Performances em outros contextos de interação com um público anônimo, foram realizadas como nas ruas do centro da cidade de Campinas, no dia do 100º aniversário de nascimento de Maria do Carmo Miranda da Cunha, em 9 de fevereiro de 2009 e em 27 de setembro de 2009 em frente ao teatro onde Carmen Miranda estreou na Broadway, e na Times Square, em Nova York.

A performance nas ruas de Campinas não ocorreu numa cena ritual de festa popular, como a do Carnaval, uma das principais ocasiões de lançamento nacional dos discos da artista. A performance no dia de seu aniversário irrompeu a cena urbana cotidiana, com a caracterização de uma personagem deslocada deste cenário. Incorporei uma figura carnavalesca solitária e ao mesmo tempo teatral, ao levar um aparelho de som portátil e dublar a música que tocava interpretada por Carmen Miranda. Na Broadway, ocorreu esta mesma incorporação, quando dublei as canções "South American Way" e "Mamãe eu quero", em frente aos teatros Shubert e Broadhurst, e caminhei pela Times Square, distribuindo filipetas com o objetivo de homenagear de modo marginal o centenário de Carmen Miranda e lembrar os 70 anos de sua estreia neste espaço institucional e comercial do espetáculo musical.

Outros deslocamentos, como chamo o que se opera nestas realizações cênicas, ocorreram por ocasião da apresentação do projeto e comunicações no ambiente acadêmico. Na verdade, chamo de realização cênica, o ambiente em que ocorrem as incorporações de um personagem autobiográfico pois Carmen Miranda, ao mesmo tempo, ícone midiático de brasilidade é personagem grotesco de artistas de movimento da contracultura nos anos 1970.

Na pesquisa e processo de criação em performance a partir dessa personagem, a experiência se desenvolve a partir do contato do *performer* com suas próprias imagens e memória corporal.

Carmen Miranda, cuja carreira artística transcorreu nos 1930 a 1950, no Brasil e nos Estados Unidos da América, tendo trabalhado no rádio, no teatro de revista, no cinema e na televisão, é também considerada precursora do tropicalismo, movimento cultural dos anos 1970.

Carmen Miranda é ainda personagem destacada na tradição brasileira da cena subversiva dos costumes, antecipando a abordagem "*queer*" das relações de gênero e o hibridismo da linguagem cênica na contemporaneidade como dança-teatro, *body-art*, arte e tecnologia, arte da performance.

A personagem Carmen Miranda estrutura a experiência e elabora a expressão, com a repetição de gestos, maquiagem e desempenho cênico-musical, "comportamento recuperado" do ícone midiático e ao mesmo tempo de experiências expressivas biográficas.

A arte da performance, processual, autobiográfica e autoreferencial, permite o processo de incorporação de minha personagem, experiência reflexiva, decorrente de laboratórios de preparação e de rituais de apresentação do corpo decorado e em movimento, para diversos públicos.

UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA A APROPRIAÇÃO DE CONCEITOS DO DISCURSO MUSICAL NA CRIAÇÃO CÊNICA

Ernani de Castro Maletta

Em minha tese de doutorado, foi desenvolvido o conceito de *atuação polifônica*, que se refere aos múltiplos discursos artísticos dos quais os atores devem se apropriar para construir o seu discurso de atuação, provenientes dos criadores do espetáculo teatral e que se referem às várias formas de expressão artística. Para tanto, nesse estudo são formulados alguns princípios orientadores da formação do artista cênico, dentre os quais se destaca a imprescindibilidade da incorporação dos conceitos fundamentais desses discursos, não para que os atores desenvolvam um multivirtuosimo técnico, mas para que possam compreender esses fundamentos e se apropriarem deles[1].

A respeito disso, afirmo que muitos dos problemas que os atores enfrentam na construção do seu discurso de atuação se devem à falta de fundamentos que não foram por eles devidamente incorporados, necessários à compreensão da polifonia que caracteriza a cena teatral. Como exemplo, destaca-se a dificuldade que os atores apresentam no uso da voz em cena, que penso estar diretamente relacionada à falta de fundamentos musicais, principalmente no teatro contemporâneo no qual a linguagem verbal não é mais uma referência. Assim, aprender os fundamentos dos parâmetros musicais é imprescindível para que os atores possam utilizar todo o seu potencial vocal, principalmente neste momento em que se dá um grande valor ao discurso não verbal.

Em minha atuação como pesquisador e professor na Graduação e na Pós-Graduação, tenho tido a possibilidade de manter a pesquisa sobre a atuação polifônica em contínuo desenvolvimento, por meio de diversos desdobramentos de minha tese, na orientação tanto de projetos de Iniciação Científica quanto de pesquisas de Mestrado e de Doutorado. Essa experiência tem significado a oportunidade de sistematizar uma pesquisa que desenvolvo há quinze anos, voltada ao ensino dos parâmetros básicos do discurso musical a serviço da criação cênica[2]. Assim, o meu objetivo neste texto é apresentar sinteticamente uma estratégia pedagógica que vem sendo criada para esse fim.

---

[1] MALETTA, Ernani de Castro. *A formação do ator para uma atuação polifônica*: princípios e práticas. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Duas premissas fundamentam essa proposta metodológica:

1. Para que o artista cênico possa incorporar e se apropriar dos conceitos fundamentais do discurso musical, é necessário encontrar uma estratégia pedagógica própria do discurso cênico e distinta daquela em que se forma o músico profissional. Portanto, os atores não deveriam aprender, por exemplo, os princípios fundamentais da música por intermédio da mesma metodologia utilizada na formação dos músicos profissionais. Em vez disso, deveria ser disponibilizada a eles uma metodologia que seja própria do pensamento teatral e que utilize elementos dos múltiplos discursos presentes na polifonia cênica[3].
2. O aprendizado dos parâmetros musicais só se estabelece por intermédio da experiência corporal.

A respeito dessa segunda premissa, diversos pensadores do campo da educação musical poderiam ser apontados como referência: Émile Jacques-Dalcroze, Carl Orff, Zoltán Kodály, Edgar Willems, Murray Schafer, Keith Swanwick, entre outros[4]. Em particular, destaco o pensamento de Dalcroze (1865-1950), músico e pedagogo suíço que influenciou não apenas os educadores musicais como, também, vários mestres do teatro.

Em sua atuação como professor de música do Conservatório de Genebra, Dalcroze preocupou-se fundamentalmente com as dificuldades que percebia em seus alunos no que diz respeito ao aprendizado dos conceitos musicais, especialmente quanto ao ritmo. Assim, constatou que lhes faltava a *sensação*

---

[2] Cabe citar também as oficinas e cursos ministrados para os profissionais da dança de salão promovidos pela Mimulus Companhia de Dança, em Belo Horizonte, MG, pela Faculdade Metropolitana de Curitiba, PR, e pelo Espaço de Dança Andrei Udiloff, em São Paulo, SP.

[3] A respeito disso, FERNANDINO diz que "a musicalidade no Teatro possui sua própria especificidade e, para atender a seus propósitos, é insuficiente a prática de atividades musicais isoladas". FERNANDINO, Jussara Rodrigues. *Música e cena*: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. p. 14.

[4] Cabe destacar também o nome do artista e pensador francês François Delsarte (1811-1871), que se dedicou ao estudo do corpo como o principal instrumento de expressão artística e que influenciou significativamente o pensamento de Dalcroze.

corporal do ritmo, o que passou a considerar como fundamental para o aprendizado da música, dedicando-se, então, à elaboração de estratégias pedagógicas que envolvessem todo o corpo do aluno. Em suas palavras: "Sonho com uma educação musical na qual o próprio corpo desempenhará o papel de intermediário entre os sons e o nosso pensamento, tornando-se o instrumento direto dos nossos sentimentos"[5].

Na busca desse objetivo, o mestre francês elabora uma proposta de educação musical, chamada *Euritmia*, que se baseia na ideia de que todos os elementos musicais podem ser realizados corporalmente, experimentados e vivenciados através do movimento. Por exemplo, o conceito de *altura* refere-se à posição e direção dos gestos no espaço; a *intensidade*, à dinâmica muscular; o *timbre*, à diversidade de formas corporais. Por sua vez, a *melodia* relaciona-se com a sucessão contínua de movimentos isolados, enquanto o *acorde* com o gesto coletivo.

Estimulado pelo pensamento de Dalcroze, venho, há muitos, anos desenvolvendo uma estratégia voltada ao artista cênico, para o ensino de alguns parâmetros do discurso musical que julgo fundamentais para a prática e criação cênicas. Naturalmente, os limites deste artigo não permitem um grande aprofundamento no tema, tampouco um detalhamento dos exercícios utilizados no processo. Cabe ressaltar, também, o caráter eminentemente prático dessa proposta, de modo que os apontamentos aqui reunidos serão possivelmente melhor absorvidos pelos que já o experimentaram, mas certamente serão úteis para despertar a reflexão noutros leitores. Salienta-se ainda que serão abordados apenas os aspectos relativos aos parâmetros rítmicos, ou seja, não serão contemplados os parâmetros melódicos e harmônicos, que também são objetos do meu interesse. E mesmo no que se refere aos parâmetros rítmicos, não se pretende esgotá-los nem fazer aqui uma descrição detalhada da proposta – que inclui a sua aplicação na cena teatral –, mas apenas apontar, de forma sintética, alguns caminhos iniciais para o seu aprendizado. Um dos objetivos do projeto de pós-doutorado que, neste momento, desenvolvo na Itália – junto à artista e professora italiana Francesca Della Monica, reconhecida pela peculiaridade no que se refere à sua atuação nos processos de formação e criação cênicas, em particular quanto à musicalidade e ao trabalho vocal do ator, sob a supervisão do Professor Marco De Marinis, do Departamento de Música e Espetáculo da Universidade de Bologna –, é o registro completo de toda a estratégia aqui apontada.

---

[5] DALCROZE, Émile Jaques. *Il ritmo, la musica e l' educazione. A cura di Louisa Di Segni-Jaffé*. Torino: EDT/Siem, 2008. p. 4. (Tradução nossa.)

Primeiro Passo: o estímulo da sensação corporal/muscular, por meio do movimento, das ideias de pulso e pulsação

Tendo como fundamento as propostas de Dalcroze, parto do princípio de que a experiência corporal do fenômeno musical deve sempre vir antes das tentativas de construir definições e conceituações verbalizadas e organizadas racionalmente. Por isso, não se deve elaborar a formalização de um conceito antes que ele tenha sido plenamente incorporado. Por exemplo, nas primeiras aulas, evito o uso dos termos *pulso* e *pulsação*, pois acabam suscitando a necessidade de conceituações.

Assim, minha primeira orientação aos alunos é buscar perceber o fenômeno da pulsação – base para a compreensão dos fenômenos rítmicos – pela sua reação corporal ao ouvirem diversas fontes sonoras selecionadas. A proposta é nada mais que dançar, pular, andar ou simplesmente mover-se, não arbitrariamente, mas como uma resposta imediata ao que se ouve.

No decorrer do exercício, estimulo os alunos a atentarem para o fato de que a maioria das pessoas que se move, quando ouve um mesmo estímulo sonoro, reage corporalmente de forma bastante similar, movimentando o corpo, de alguma maneira, *de forma regular e periódica*, mesmo que exista um ou outro que não obedeça a essa regra. Nesse aspecto, a ação de "pular" regularmente contribui para homogeneizar a resposta coletiva e, muitas vezes, facilita a compreensão do fenômeno que está sendo considerado.

Por mais que seja uma experiência subjetiva, procuro estimular a percepção corporal do fenômeno da coexistência de três pulsações[6], que serão a base para o entendimento de todos os parâmetros rítmicos. O próprio desempenho da turma que participa das aulas acaba colaborando para isso, uma vez que não é raro que os alunos proponham *pulsações regulares distintas entre si*, no que se refere ao tempo que se gasta entre um impulso (pulso) e outro.

Para tanto, apesar da preocupação em não formalizar definições e denominações, neste momento é importante abrir uma exceção para se distinguir alguns conceitos – naturalmente após alguns encontros nos quais o movimento dançante do corpo, sem qualquer preocupação com conceituações, foi o foco. Assim, formalizo os seguintes conceitos:

---

[6] Devo mencionar que me apropriei de uma teoria apresentada por Rubner de Abreu, professor da Fundação de Educação Artística (Belo Horizonte, MG), que se refere a três pulsos fundamentais para a compreensão dos fenômenos rítmicos.

1. *pulso* – "impulsos", "marcas" ou "batidas", que geram a *pulsação*, isto é, uma sequência infinita de *pulsos regulares*, ou seja, que se encontram igualmente espaçados no tempo. Muitas vezes, tanto na literatura quanto no cotidiano, os termos *pulso* e *pulsação* são usados indistintamente. O professor Rubner de Abreu[7] diz que "pulso é substancialmente fluxo regular", lembrando ainda que "a origem do termo refere-se à batida cardíaca que gera um fluxo sanguíneo regular";
2. *tempo* – duração regular do tempo físico transcorrido entre um pulso e outro. O 1º pulso coincide com o início do 1º tempo. O 2º pulso determina o final do 1º tempo e, simultaneamente, o início do 2º tempo – e assim por diante;
3. *unidade de tempo* – tempo transcorrido entre um pulso fundamental e outro[8].

Vale comentar que, apesar dessas definições, reitero que a melhor forma de perceber o fenômeno da pulsação é por meio do movimento corporal, como resposta a um estímulo sonoro proposto.

Segundo Passo: a percepção das Três Pulsações

Tendo como referência o pensamento do Rubner de Abreu, que se refere a três pulsos fundamentais para a compreensão dos fenômenos rítmicos – pulso unitário, pulso métrico e pulso mínimo –, desenvolvi algumas estratégias didáticas com o objetivo de estimular os alunos a perceberem essas *três possibilidades fundamentais de pulsação*:

1. A *pulsação fundamental* ou *pulsação unitária* – na qual os *pulsos fundamentais* determinam uma sequência de unidades de tempos e que está diretamente relacionada à ideia de *andamento*, isto é, a velocidade média na qual a obra musical é executada;
2. A *pulsação de apoios* ou *pulsação métrica* – distinta da anterior, uma vez que os impulsos regulares, denominados *apoios*, demoram mais para se estabelecer, coincidindo *periodicamente* com alguns dos pulsos funda-

---

[7] Professor da Fundação de Educação Artística, em Belo Horizonte, MG.

[8] MALETTA, Ernani de Castro. O ensino dos parâmetros fundamentais do discurso musical para o artista cênico: uma proposta de estratégia pedagógica. *Caderno de Encenação*: publicação do Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 2, n. 9, p. 17-32, 2009. p. 22.

mentais – isto é, aquela na qual os apoios, que futuramente serão reconhecidos como *cabeças de compasso*, surgem de tantos em tantos pulsos fundamentais, inaugurando a definição dos conceitos de *métrica* e *compasso*, que, mais adiante no curso, serão melhor especificados;

3. A *subdivisão da pulsação fundamental* – na qual os impulsos determinam uma *subdivisão da pulsação fundamental em partes iguais* – isto é, aquela que será a base para a *futura classificação dos compassos em simples e compostos*[9].

Por intermédio de um "movimento dançante" – para o que trilha sonora a ser utilizada deve ser cuidadosamente escolhida e ordenada, de modo a contemplar as diversas *métricas* e *subdivisões* – os alunos são estimulados a reconhecerem essas três pulsações e incorporá-las ao próprio corpo, por exemplo, flexionando os joelhos periodicamente na *pulsação fundamental*, deslocando-se pelo espaço por meio de um passo que coincide com o *apoio* e batendo palmas ou movimentando regularmente as mãos na *subdivisão da pulsação fundamental*. Quanto ao apoio, apesar da subjetividade intrínseca ao conceito, estimulo os alunos a perceberem que é o próprio corpo em movimento que, em resposta à música que ouvimos, realiza periodicamente *um impulso mais intenso* – ou seja, de tantos em tantos pulsos fundamentais, *sentimos a necessidade corporal de realizar uma ação mais intensa, que é o que chamamos de apoio*. Quanto à subdivisão, informo que, tendo como referência a Teoria da Música Ocidental, trabalha-se com duas possibilidades para uma primeira subdivisão da pulsação fundamental: a subdivisão *simples*, na qual o tempo entre um pulso e outro é dividido em *duas partes* iguais; a subdivisão *composta*, na qual o tempo entre um pulso e outro é dividido em *três partes* iguais[10].

Com o auxílio de múltiplos recursos, que incluem movimentos corporais diversos e utilização de material acessório, como clavas, bolinhas de tênis e instrumentos de percussão, exercita-se a percepção corporal desses conceitos. Faço questão de chamar a atenção para o fato de que a *primeira reação* de movimento corporal regular ao estímulo sonoro *pode se dar por meio de qualquer uma das três pulsações* – apesar da grande probabilidade que seja por meio da pulsação fundamental/unitária. Cabe ainda comentar que, desde o início do trabalho aqui descrito, faço questão de apresentar a subdivisão composta, para evitar que esta se torne, futuramente, mais complexa do que realmente é.

---

[9] Ibidem, p. 22.

[10] Ibidem, p. 23-24.

Ao final dessa primeira fase do trabalho, formalizam-se os seguintes conceitos:

1. *métrica* – parâmetro rítmico relacionado ao *agrupamento dos tempos de um trecho ou obra musical, encabeçado pelo apoio*. Se o apoio ocorre de dois em dois tempos, de três em três, de quatro em quatro, de cinco em cinco, dizemos que a métrica é respectivamente *binária*, *ternária*, *quaternária*, *quinaria*, e assim por diante;
2. *compasso*: parâmetro rítmico que *reúne as ideias de métrica e subdivisão da pulsação*. Assim, por exemplo, uma métrica binária com subdivisão composta define um *compasso binário composto*, da mesma forma uma métrica ternária com subdivisão simples define um *compasso ternário simples*[11].

Toda essa primeira fase é a base para o trabalho seguinte, que se refere à leitura e escrita de estruturas rítmicas, extremamente úteis para a compreensão mais profunda do ritmo no teatro, tanto no que se refere ao texto teatral quanto à estrutura rítmica da cena de um modo geral. Para tanto, criei uma metodologia que utiliza algumas figuras geométricas como instrumento facilitador[12].

Terceiro Passo: a leitura e a escrita rítmicas por meio da notação geométrica

A utilização de uma notação geométrica para o registro escrito das estruturas rítmicas teve início durante uma oficina de musicalização que ministrei para o Grupo Galpão, na qual se apresentou uma questão bastante significativa: as representações gráficas tradicionais das figuras de ritmo não contribuem para explicitar as relações matemáticas de dobro e metade existentes entre elas. Ou seja, não é realmente óbvio que uma figura formada por uma pequena elipse vazada, ao lado de uma haste (veja o quadro a seguir), represente uma duração de tempo correspondente ao dobro de outra apenas porque a elipse está preenchida.

---

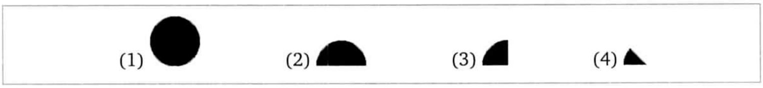
[11] Ibidem, p. 24.

[12] Quanto ao uso de figuras geométricas para o aprendizado musical, vale citar o trabalho de Marco Antônio Guimarães, do Grupo Uakti, que relaciona essas figuras com as estruturas métricas musicais.

Na notação rítmica padrão, a figura 𝅗𝅥 (mínima) vale o dobro da figura ♩ (semínima).

Essa simples constatação evidenciou o fato de que, para muitas pessoas que iniciam o aprendizado da leitura rítmica, uma das dificuldades enfrentadas é a assimilação das relações matemáticas entre as figuras por meio de representações gráficas não icônicas, isto é, cujas imagens não evocam explicitamente o seu significado.

Para solucionar essa questão, o *círculo* e *suas divisões em partes iguais* (*semicírculo, um quarto de círculo* e *um oitavo de círculo*) apresentaram-se como os ícones ideais para as relações de dobro e metade, pois, ao comparamos essas figuras duas a duas, não há a menor dificuldade em perceber qual é o dobro ou a metade de qual. Observe-se o quadro abaixo:



Basta olhar para as figuras (1) e (2) acima – e o mesmo se pode afirmar tanto para a dupla (2) e (3) quanto para a dupla (3) e (4) – para perceber imediatamente, sem que seja necessária qualquer verificação mais rigorosa, que (1) é o dobro de (2), que (2) é o dobro de (3) e que (3) é o dobro de (4).

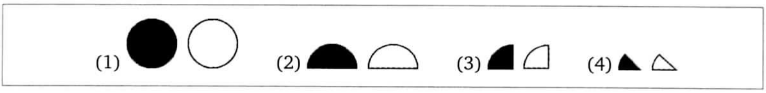
Certamente, o mesmo não vale para a dupla 𝅗𝅥 e ♩. Ao se afirmar que a primeira é o dobro da segunda, faz-se isso por convenção, não havendo nada em suas representações gráficas que indique isso explicitamente. Assim, se essa informação for dada a uma pessoa, nada garante que, após um longo tempo sem contato com o assunto, ela se lembrará da relação estabelecida apenas pelas informações visuais sugeridas pela representação gráfica. Possivelmente, se procurarmos alguma lógica visual, faria mais sentido dizer que a segunda, por estar preenchida, tem alguma coisa a mais que a primeira, portanto deveria valer mais.

Após vários anos de experimentação, estabeleceu-se o seguinte percurso metodológico[13]:

---

13 Uma descrição similar desta estratégia metodológica pode também ser encontrada em MALETTA, 2009, op. cit.

1. Propõe-se aos alunos a confecção de um material pedagógico, composto por círculos de aproximadamente 20 cm de diâmetro, recortados em um tipo papel conhecido como *papel cartão, que possui uma face parda e a outra em uma cor qualquer*. Dessa forma, também por convenção, cada figura representa tanto a *duração do som* – quando a face colorida está à vista – quanto a *pausa*, isto é, o silêncio correspondente àquela mesma duração – quando a face parda está à vista[14]. Neste artigo, utiliza-se a figura preenchida para representar o som, enquanto a figura vazada é usada para representar a pausa, como se pode observar no quadro a seguir:



   O fato de utilizar-se para a pausa o verso da *mesma figura* que representa o som contribui significativamente para concretizar esse fenômeno rítmico, uma vez que esse procedimento facilita a percepção mais precisa de que *o silêncio também possui uma duração de tempo específica*, evitando-se o equívoco de se pensar que a pausa é arbitrária ou é sinônimo de "nada". Assim, garante-se para ela o status de evento rítmico com duração precisa e que também representa uma ação cênica.

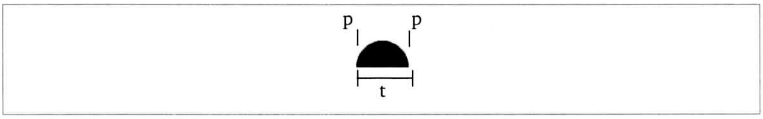
   Para o trabalho inicial, para cada aluno bastam dois círculos inteiros, outros dois divididos em duas partes iguais (gerando quatro semicírculos), mais dois divididos em quatro partes iguais (gerando oito quartos de círculo) e dois últimos divididos em oito partes iguais (gerando dezesseis oitavos de círculo).

2. A primeira atividade prática envolvendo a notação geométrica tem, como objetivo, concretizar visualmente os diversos parâmetros incorporados na primeira fase do curso. Para tanto, antes de mais nada, é fundamental convencionar qual das figuras será utilizada para representar a unidade de tempo, tendo em vista que qualquer uma delas poderia ser usada para tal. Estrategicamente, *no caso das estruturas de subdivisão simples*, foi imediata a escolha do semicírculo como uma boa opção para a unidade de tempo, pois temos assim figuras para representar tanto o seu dobro

---

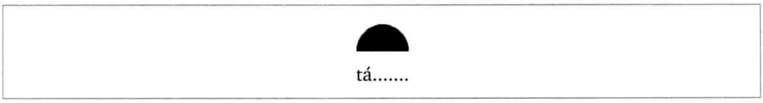
[14] É importante ressaltar que, posteriormente, a notação rítmica será também utilizada para outros eventos não necessariamente sonoros, como frases de movimentos e partituras de ações cênicas.

quanto sua metade e seus quartos – relações muito comuns nas estruturas rítmicas usuais[15].

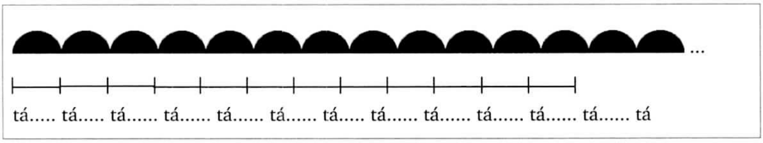


Na figura acima, "p" representa o pulso, enquanto "t" representa o tempo gasto entre um pulso e outro.

Como exercício prático, sugiro que os pulsos sejam marcados por meio de palmas ou estalos de dedos, com aproximadamente um segundo de intervalo entre um e outro, enquanto preenchemos o tempo assim definido por um som contínuo por meio da voz, usando uma sílaba qualquer[16]. Apresenta-se, então, a primeira célula rítmica básica, que será chamada de *unidade*.



3. Exercita-se a representação gráfica e a execução corporal – voz e movimento – da pulsação fundamental, marcando-se os pulsos com deslocamentos pelo espaço, associados a palmas, estalos de dedos ou por meio de clavas, enquanto se preenche os tempos com sons, cada um durando exatamente a unidade de tempo.

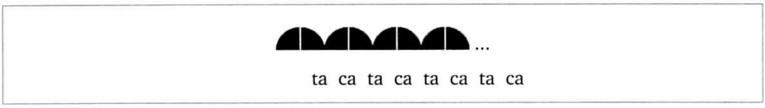

...
tá..... tá..... tá...... tá...... tá...... tá...... tá..... tá...... tá...... tá...... tá...... tá...... tá

---

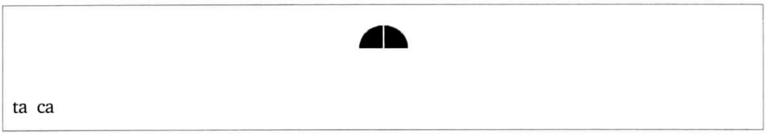
[15] Na oportunidade de realizar cursos de longa duração, é possível exercitar a utilização de outras figuras como unidade de tempo, principalmente para enfatizar que qualquer uma delas pode exercer essa função.

[16] Na aplicação da notação para o registro da cena teatral, em vez de se usar uma ação sonora para se preencher tempo, propõe-se usar um movimento corporal.

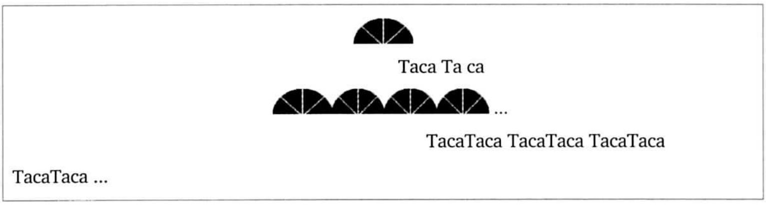
4. Exercita-se o reconhecimento visual e a leitura da subdivisão simples, isto é, em duas partes iguais. Para facilitar a articulação, usam-se duas sílabas distintas:



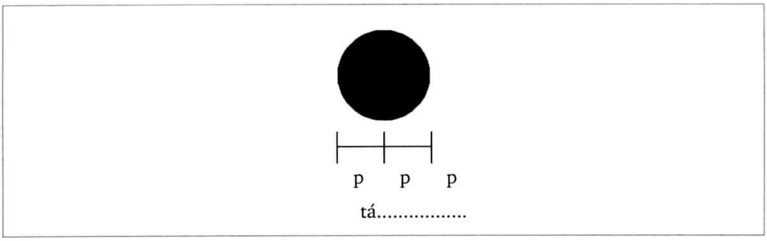
Apresenta-se, assim, uma segunda célula rítmica básica, que será chamada de *duplas*[17].



5. Exercita-se a subdivisão da subdivisão, apresentando-se a terceira célula rítmica básica, que será chamada de *quarteto*.



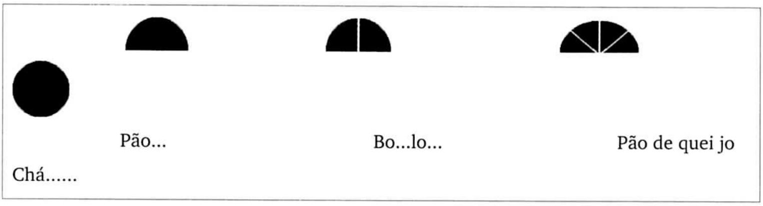
6. Como última representante das células rítmicas básicas, apresenta-se a figura que representa o dobro da unidade de tempo – por isso, é chamada de *dobro* –, observando-se que devemos, então, cantar um som contínuo que dura dois tempos.



---

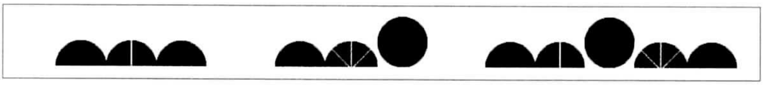
[17] Vale comentar que essas denominações são sugeridas exclusivamente como recurso didático, para facilitar a identificação das células diversas.

Para os alunos do Curso de Teatro, fazer uma correspondência entre as células rítmicas e algumas palavras mostrou-se um procedimento inevitável. Naturalmente, mais que uma simples facilitação da leitura, essa estratégia mostrou-se interessante uma vez que se pretende utilizar essa notação para se trabalhar com o ritmo do texto dramático[18]:



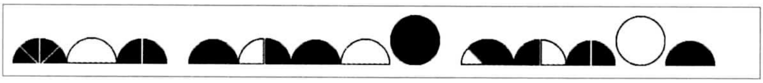
No decorrer do processo, propõem-se frases cada vez mais elaboradas, para posteriormente exercitar-se a tradução de cada célula da notação geométrica para a notação musical padrão:

I. Combinação das células básicas em frases curtas, ainda sem o uso das pausas:



Neste momento, não se deve experimentar a criação de novas células, que, possivelmente criariam dificuldades impróprias para esta etapa do processo.

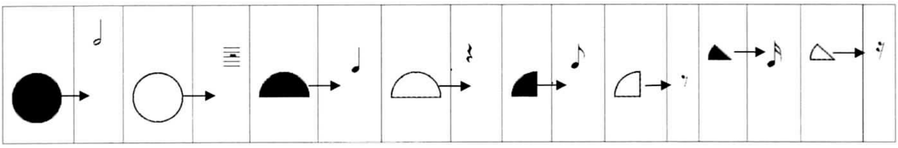
II. Introdução das pausas, ainda usando-se apenas as células básicas:



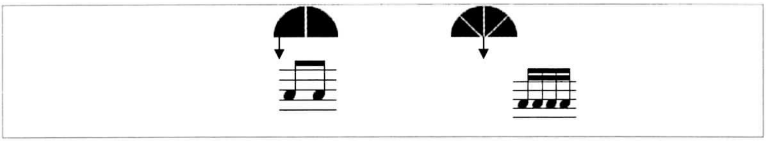
---

[18] Um recurso que utilizo constantemente com os atores do Grupo Galpão, com o objetivo de facilitar a memorização de frases rítmicas complexas a serem executadas instrumentalmente – estratégia que merece ser considerada mais detalhadamente em outra oportunidade –, é, precisamente, a aproximação entre o ritmo que é próprio da palavra e as estruturas rítmicas da música.

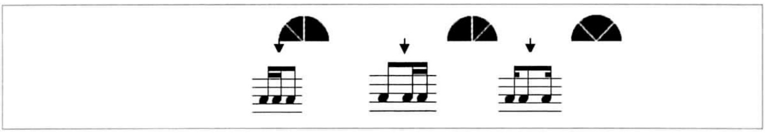
III. Exercícios de tradução da notação geométrica para a notação musical padrão, quando são apresentadas e nomeadas algumas das figuras da notação musical padrão, representadas no quadro abaixo, da esquerda para a direita – mínima, pausa de mínima, semínima, pausa de semínima, colcheia, pausa de colcheia, semicolcheia, pausa de semicolcheia:



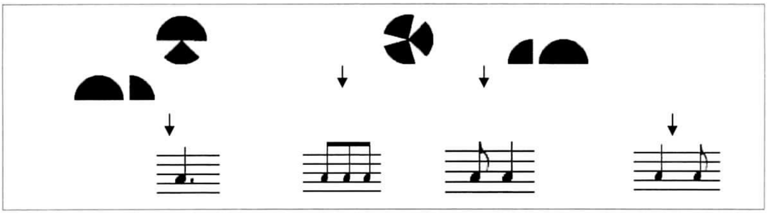
IV. Tradução das demais células básicas da subdivisão simples:



V. Acrescentam-se gradualmente novas células rítmicas próprias das estruturas de subdivisão simples:



VI. Introdução das células referentes à subdivisão composta:



No caso do trabalho com os atores, priorizam-se os exercícios de criação relativos à leitura e escrita de frases rítmicas, tendo em vista o objetivo de se usar a notação musical para o registro do ritmo do texto dramático e de estruturas rítmicas da cena. Com os profissionais da Dança, priorizam-se a noção de métrica e a compreensão efetiva das *fórmulas de compasso* simples e composto, conceitos muito presentes no dia-a-dia do bailarino. Ressalta-se que, aos poucos, abandona-se a representação na notação geométrica que, apesar disso, permanecerá implícita como a base da compreensão das relações matemáticas intrínseca aos parâmetros rítmicos.

Entre outras questões rítmicas que não foram aqui contempladas, destaca-se a compreensão dos conceitos de *ritmo* e *andamento* e a importante distinção entre eles. A respeito disso, apresentei uma Comunicação no V Congresso da Abrace, intitulada *Reflexões sobre os conceitos de ritmo e andamento e suas possíveis aplicações na cena teatral*[19].

No que diz respeito aos outros parâmetros musicais, um dos meus objetos de interesse é a relação entre a Harmonia – isto é, o encadeamento de acordes que contribui para a definição do discurso musical – e a Dramaturgia do Espetáculo, entendida como o encadeamento de estruturas cênicas que define o discurso teatral. Assim como um acorde musical significa a execução simultânea de sons, pode-se pensar em um *acorde cênico* que se estabelece pela ação simultânea dos diversos elementos que compõem a cena. Nesse sentido, propõe-se investigar de que maneira as teorias sobre a formação dos diversos acordes, bem como sobre a harmonia funcional, poderiam contribuir para a compreensão e organização do discurso teatral.

Tenho verificado no decorrer dos últimos anos, em que tive a oportunidade de aplicar continuamente as estratégias aqui apontadas, que tanto o aprendizado da leitura e da escrita rítmicas quanto a compreensão efetiva do ritmo próprio da cena teatral efetivam-se com considerável rapidez. Mais ainda, tenho obtido excelentes resultados com pessoas que já enfrentaram dificuldades no aprendizado desses conceitos musicais, o que representa um grande estímulo para a continuidade e ampliação da pesquisa.

---

[19] Para maiores informações, consulte: <http://www.portalabrace.org/vcongresso.html>.

MELODRAMA: INVESTIGAÇÃO DE REPERTÓRIO ATORIAL NA CENA CONTEMPORÂNEA

Paulo Merisio

Introdução

Este trabalho busca analisar procedimentos que vêm norteando a investigação da potencialidade do melodrama como recurso poético e pedagógico na cena contemporânea, no âmbito da pesquisa docente *Sentidos do melodrama*: poéticas, escritas, visualidades e potencialidades pedagógicas (DPq Unirio/CNPq). O Projeto, atualmente vinculado ao Departamento de Ensino do Teatro da Unirio, teve início na Universidade Federal de Uberlândia.

As investigações se deram nas disciplinas Interpretação Melodramática (Curso de Teatro – UFU), Tópicos Especiais em Criação e Produção em Artes: visualidades do melodrama – o 'kitsch' em Almodóvar (Mestrado em Artes – UFU), Interpretação 5 (Curso de Teatro – Unirio) e O melodrama como recurso para experiências pedagógicas (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas).

Os momentos práticos de investigação do gênero melodramático na graduação resultaram no espetáculo de improvisação *Melodrama da meia-noite*[1], realizado por alunos dos Cursos de Teatro da UFU e da Unirio. Neste espetáculo os atores se concentram em papéis que pertencem ao repertório melodramático, articulando no momento mesmo da cena, tramas baseadas na dramaturgia do gênero.

---

[1] O espetáculo *Melodrama da meia-noite* foi realizado com alunos do Curso de Teatro da UFU e atores do grupo Trupe de Truões (grupo uberlandense, dirigido por mim) em 2007.2 e 2008.2. Na Unirio foi apresentado como resultado da disciplina Interpretação 5 em julho de 2010 e será retomado no segundo semestre de 2010. Atualmente é apresentado regularmente em Uberlândia, MG, pela Trupe de Truões – Amanda Aloysa, Getulio Góis, Maria De Maria, Ricardo Oliveira, Ronan Vaz – e atores convidados –, Amanda Barbosa, Juliana Prados, Wellerson Filho e Wesley Mello.

As bases do jogo

Os jogos teatrais propostos para a construção do repertório de atuação na linguagem melodramática tiveram como base os Laboratórios Experimentais (UFU, 2003; UNIRIO, 2004) realizados na pesquisa de doutoramento (MERISIO, 2005)[2] e alguns exercícios experimentados no módulo melodrama da *École du Théatre Philippe Gaulier* – sempre subsidiados por bibliografia de referência e por peças do gênero melodramático, tanto pertencentes ao momento do *Boulevard du crime* (Paris, século 19), quanto à experiência do circo-teatro no Brasil (século 20).

Foram criados alguns códigos coletivos para colaborar na instalação do espaço de jogo. Todos os atores iniciavam os encontros com figurinos que remetiam aos frequentadores mais entusiasmados dos espetáculos melodramáticos no *Boulevard*: o "povo de Paris". Partia-se então do pressuposto de que os atores melodramáticos representavam para o público do paraíso, como em *Les enfants du paradis* (*Boulevard du Crime*, direção de Marcel Carné, 1945). A partir desta convenção, se fazia um exercício de triangulação no qual o ator, nos momentos mais expressivos dos exercícios, quebra a atuação e olha para alto, em direção ao *povo de Paris*.

Este código se baseia nas escolhas feitas por Philippe Gaulier para a caracterização de um modo melodramático de atuar. Seu curso é estruturado em cenas de improvisação pautadas em situações e tramas com estruturas melodramáticas. Trata-se, evidentemente, de uma releitura do mestre que tem como objetivo geral a formação de atores ao longo de dois anos, com ênfase no jogo cômico. Dentre os módulos de sua escola, além do melodrama, podemos citar os módulos *clown* e bufão. O jogo de triangulação com o *povo de Paris* constitui-se um código cômico que é rapidamente assimilado pelo conjunto de alunos/atores e pelo público nas apresentações. Ainda inspirada em proposta de Gaulier, foi definida como regra uma convenção que permanece ao longo de todos os encontros e que diz respeito à postura do ator em cena. Devido à necessidade de se fazer com que o paraíso ouça a entrada dos atores em cena, definiu-se necessário o uso de sapatos extremamente ruidosos.

---

[2] MERISIO, Paulo. *Um estudo sobre o modo melodramático de interpretar*: o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970-1980 como fonte para laboratórios experimentais. 2005. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Neste contexto de relação com o público, havia ainda o desejo dos atores de garantir o foco da cena por mais tempo, a fim de serem vistos e adorados pelos espectadores do *Boulevard.* Esta proposta acarreta uma marcação bastante simples, mas eficaz como convenção: os percursos realizados entre dois pontos no palco nunca são feitos em linha reta, mas sempre ampliados por uma curva, o que permite ainda a exploração desta marca como elemento gerador de suspense. Um ator, ao anunciar uma acusação, cria uma trajetória longa na qual estabelece um jogo com o outro ator – que faz o papel envolvido na revelação –, e mantém a atenção do publico sobre ambos.

Ainda com base no mestre Gaulier, foi acordado com os atores que sempre buscassem jogar com orgulho de fazerem parte da escola melodramática de atuação, devendo sempre pisar o palco procurando estar "belos em cena", com uma voz bonita e expressiva. A importância deste pressuposto está na sua potencialidade em afastar os atores de uma gestualidade habitual, pautada no realismo; pensar em um corpo e em uma voz inspirados numa forma de atuar extremamente convencionada, tentando-se ter um "belo corpo" e uma "bela voz" é assumir a teatralidade inerente ao gênero melodramático. Este recurso permite que o professor/diretor chame a atenção para que as cenas não permaneçam no espaço do cotidiano, realçando-se a convenção.

As regras

A partir de todos esses pressupostos, os encontros iniciavam sempre com um jogo simples que se baseava na ideia do "seu mestre mandou". Os atores recebiam ordens simples como andar, correr, parar, mas deviam executá-las somente quando fosse dito: "*Gaulier mandou...*". Caso a ordem não fosse dada por *Gaulier* e o ator a executasse, ele deveria ser punido. Para salvá-lo, no entanto, havia duas possibilidades: ele podia pedir um beijo a algum colega ou ainda implorar por piedade ao *povo de Paris* – sempre atuando de forma melodramática. Caso o beijo e seu pedido de clemência fossem negados, sua última chance seria a interferência de algum advogado de defesa. Se ainda assim, não fosse absolvido, apanhava nas costas.

O mais importante deste jogo simples é a imposição de se seguir todos os códigos melodramáticos estabelecidos até aqui. A proposta é acionar os papéis que compõem o repertório melodramaturgico, recheando a improvisação com histórias rocambolescas que povoam nosso imaginário.

Na segunda parte do jogo, quando a trama já se sustenta, é aplicado o jogo do assassino e do detetive. Sem que o grupo saiba quem, o professor/

diretor escolhe um ou mais assassinos e detetives e a história começa incorporar várias mortes. O primeiro dado importante é que as mortes puxam o foco da cena e devem ser executadas de forma extremamente melodramática, com segredos quase vindo à tona ou com revelações que obrigam os atores que permanecem em cena a dar continuidade ao que foi proposto pelo assassinado. O segundo dado é que esta nova etapa do jogo colabora para que a narrativa se encaminhe para um desfecho.

A construção do repertório

Paralelamente aos exercícios foram realizados vários encontros que situaram o gênero melodramático historicamente. Duas obras foram especialmente abordadas: o livro *O melodrama*, de Jean-Marie Thomasseau (2005)[3], que estabelece um panorama histórico das diversas etapas do melodrama no *Boulevard du Crime*, em Paris, no século XIX e *Melodrama*: o gênero e sua permanência, de Ivete Huppes (2000)[4] que aponta aspectos melodramáticos que permanecem na cena brasileira e contaminam diversos meios de comunicação, tais como o cinema e a televisão. Para contribuir na construção deste imaginário melodramático, os alunos assistiram ao filme *Les enfants du Paradis* (Marcel Carné, 1945), que ilustra poeticamente a relação palco/plateia no ápice do melodrama parisiense, com o debate sobre aspectos apontados por Forbes (1997)[5] e a observação da transposição para a cena de gravuras compiladas na obra de Gascar (1980)[6].

Em relação ao circo-teatro se teve acesso a imagens coletadas no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo e à gravação em áudio das apresentações das peças trabalhadas em 1976, no Circo Carlito, na periferia da cidade de São Paulo coletadas pela pesquisa de Cedran (1978)[7]. Colaboraram para o entendimento dos modos de produção dos espetáculos de circo-teatro textos que abordam este universo: Bolognesi (2003)[8], Duarte (1995)[9], Pimenta (2005)[10] e Silva (2007)[11].

---

[3] THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

[4] HUPPES, Ivete. *Melodrama:* o gênero e sua permanência. São Paulo: Ateliê editorial, 2000.

[5] FORBES, Jill. *O Boulevard do Crime* (*Les enfants du Paradis*). Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

[6] GASCAR, Pierre. *Le boulevard du crime*. Paris: Atelier Hachette/Massin, 1980.

[7] CEDRAN, Lourdes (coord.). *O circo*: artes plásticas, fotografia, cenografia, circo-teatro, cinema, áudio-visual. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Paço das Artes, 1978.

Ao longo do processo de construção do repertório atorial, portanto, foram realizados encontros expositivos e espaços de debate, ressaltando a importância de entendimento dos contextos para que o modo de atuação melodramática fosse experimentado. Teve-se também como foco a permanência do melodrama na cena atual, procurando a identificação de elementos melodramáticos que são consumidos na atualidade; fortes referências foram as obras de Martin-Barbero (2003)[12] e Xavier (2003)[13].

O diálogo com essas obras serviu para aproximar os alunos/atores desse universo, criando uma perspectiva crítica em relação ao gênero e colaborando no entendimento de que o foco do trabalho é a experimentação do jogo em um espaço de improvisação que aciona elementos que se assumem enquanto código teatral. A gama de papéis/personagens foi sendo construída também de outras formas: com o trabalho com trechos de melodramas do repertório circense-teatral, com cenas propostas para serem preparadas antecipadamente pelos atores e com objetos e dados sobre os papéis que poderiam estimular as revelações na hora do jogo.

As cenas de circo-teatro foram escolhidas a partir da possibilidade de exploração máxima das características definidoras de cada papel. O trabalho neste limite do patético impunha um elevado grau de concentração dos atores. Foram trabalhados os textos que serviram de fonte para a pesquisa realizada no doutorado (MERISIO, 2005): *Três almas pra Deus*, de Aldny Faia, e *O céu uniu dos corações*, de Antenor Pimenta.

Na primeira peça o mote é a diferença de classes e na cena selecionada o pai do mocinho – rico comerciante, que assume o papel do vilão – o flagra em encontro amoroso com a ingênua, uma jovem costureira. Complementam esta cena, um antigo criado da família e a mãe do rapaz. O ponto significativo desta cena para o entendimento do repertório melodramaturgico é o forte embate entre os papéis – realçando o maniqueísmo da trama.

---

[8] BOLOGNESI, Mario. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

[9] DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses*: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

[10] PIMENTA, Daniele. *Antenor Pimenta*: Circo e poesia: a vida do autor de "E o céu uniu dois corações". São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

[11] SILVA, Ermínia. *Circo-teatro*: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007.

[12] MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios à mediação*: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

[13] XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena* – melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Na segunda peça, o dado mais significativo é a exploração do contraponto entre os papéis cômicos e dramáticos. Na cena em destaque, atuam a ingênua e a dama-galã em conjunto com o *niais*, personagem cômico que compõe a estrutura do melodrama e que no circo-teatro protagoniza espaços de improvisação. A presença na mesma cena desses personagens colabora no entendimento de uma relação que se dará também com os espectadores, pois as atrizes que operam os papéis *sérios* precisam manter a concentração mesmo nos momentos em que o tolo abre a cena para a inserção de *gags* e piadas. Uma das maiores dificuldades dos atores é manter a concentração quando algum acontecimento melodramático surge com precisão na improvisação e o público ri.

As cenas requisitadas para que os atores elaborassem e apresentassem em aula tinham como objetivo o exercício de estruturação dramatúrgica de uma cena, colaborando na construção de uma lógica melodramática. Era proposto um esboço de fio narrativo para ser desenvolvido e apresentado pelos grupos.

A maioria das cenas foi inspirada nos exercícios propostos por Philippe Gaulier. Duas delas são mais significativas. A primeira – pode ser executada tanto por uma atriz, quanto por um ator – toca o melodrama em seu lugar mais patético. Concentra-se no abandono de um bebê pela mãe (ou pelo pai); a ação se passa em uma igreja em um dia de natal e é ambientada por um coro que canta *Noite feliz* e um padre que reza uma missa em latim. Aqui vale abrir um parêntese para acentuar a perspectiva cômica embutida por Gaulier na proposição desta cena, pois o coro e o padre em ação geram inevitavelmente o riso; esta medida de comicidade – em conjunto com aqueles pressupostos descritos no início deste texto –, colabora para que os atores não embarquem numa perspectiva realista, pois esta cena se situa num limiar entre o realismo e o melodrama.

A outra cena marcante interessa porque aborda dois lugares de conflito melodramático: a família e a guerra. No seio da família, todos os filhos decidem, de forma sucessiva, defender a pátria em guerra; na medida em que um irmão morre, o próximo decide honrar o sangue da família e se alista. Uma das qualidades desta cena é que sua estrutura permite que os alunos/atores optem por caracterizar os papéis tanto na banda do bem quanto na banda do mal. Há um vilão maior que é o inimigo com o qual o país está em combate e as reações dos pais são antagônicas – aspecto propositadamente indicado de antemão: o pai se orgulha da atitude dos filhos na defesa da pátria, enquanto a mãe vai se esvaindo em sofrimento a cada morte de um filho. Esta cena, além de apresentar este contraponto entre pai e mãe, permite o entendimento de que o gênero melodramático vai ao longo de seu processo histórico suavizando nas tintas maniqueístas e se aproximando de novas temáticas, como aventuras, dramas históricos e judiciários.

De posse de um bom domínio das temáticas e dos papéis melodramáticos, passou-se a se encomendar elementos que pudessem estimular peripécias e reviravoltas nas histórias improvisadas. Inspirado pela "estética do espanto" proposta por Brooks (1974)[14], foi feita a sugestão de que os atores trouxessem em seu figurino, escondido do grupo, objetos cênicos que, carregados de simbologia, pudessem solucionar ou mudar o rumo da trama; surgiram cartas, armas, correntes, anéis e vários outros elementos que incriminavam ou revelavam características dos personagens. Outro estímulo foi a encomenda de nomes e profissões escritos em um papel e que definiam personagens e relações entre eles, mas que eram desconhecidas dos demais atores. Durante o jogo, tinha-se como desafio a articulação dos dados propostos individualmente com a narrativa que estava sendo construída coletivamente e a qualquer momento, o professor/diretor poderia pedir o papel de identificação para confirmar se o personagem estava dizendo a verdade.

Todos estes estímulos se configuraram como subsídios que puderam ser acionados pelos atores no momento da improvisação. Construiu-se um repertório coletivo que gerou a capacidade de reconhecimento no momento da apresentação de diversos elementos que já tinham sido experimentados nas aulas. Também aqui se trouxe uma questão importante para os atores em formação, pois a inspiração no circo-teatro e na construção por papéis excluía a ideia da construção baseada no ineditismo. Os atores foram estimulados a repetir papéis, tramas, signos ou quaisquer outros dados que tenham funcionado e que tenham sido propostos por eles ou por outros alunos.

O povo de Paris

Uma das características que definem o jogo teatral é a existência no grupo de uma parte que atua e outra que assiste. Para a pesquisa com o melodrama este conceito colabora no entendimento do próprio modo de produção dos espetáculos – tanto no *Boulevard du Crime*, quanto nos circos-teatros. A observação de como o público parisiense daquele período é retratado em *Les enfants dus paradis* (CARNÉ, 1945) e a possibilidade de se ouvir os ruídos e as interferências na cena do melodrama circense-teatral fornecem inspiração para que os alunos/atores que estão assistindo a improvisação façam parte do jogo e possam interferir nas decisões da história em construção. Os jogos realizados na sala de aula proporcionaram aos alunos/atores a preparação para que a presença do público servisse de estímulo e colaborasse em momentos de decisão nos julgamentos, tomando partido dos papéis com os quais eles mais se identificam.

---

[14] BROOKS, Peter. Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame. In: *Poétique,* n. 19, p. 340-356, 1974.

Nas apresentações do *Melodrama da meia-noite*, parte dos atores ficam junto aos espectadores e atuam como personagens do paraíso, estimulando a participação ativa do público.

A questão-chave

É fundamental que o melodrama, vencido o primeiro preconceito, fosse abordado sem críticas. Certamente repousa aí o grande desafio para o trabalho do ator contemporâneo. Realizar uma cena em que há uma cisão entre a emissão e a recepção. Em função dos paradigmas cênicos da atualidade, a atuação baseada na convenção melodramática tende a gerar riso mesmo nos momentos mais patéticos. Este dado vem se apresentando como excelente desafio para os atores em formação, pois há a necessidade de se embarcar no jogo melodramático sem criticar a linguagem na qual se está expressando, ou seja, defender seus personagens segundo a ótica própria do gênero. Jacques Lecoq (1997), em publicação que tem o sugestivo título *O corpo poético*: um ensino da criação teatral, converge para essa mesma visão ao discorrer sobre a utilização do melodrama como ferramenta pedagógica:

> Uma das principais dificuldades que acompanha o aluno é o medo de assumir verdadeiramente os grandes sentimentos em frente a um público que, por vezes, pode rir. O trabalho do melodrama obriga o comediante a impor suas convicções ao público. Ele não pode duvidar do que vai dizer. O que é verdade para ele será também para o público. É muito importante que os alunos sejam treinados para assumir essa dimensão. É evidente que, se eles devem interpretar a paródia quando é o desejo do autor (Alfred Jarry, por exemplo), não devem em caso algum instalar um jogo que seja ele mesmo paródico.
>
> Deve-se, enfim, evitar as armadilhas armadas pelos clichês. Falar em melodrama não consiste jamais em fazer referência a um estilo de jogo, mas descobrir e pôr em evidência aspectos bastante específicos da natureza humana. O melodrama não é uma forma antiga, ele está ainda a nossa volta, naquele que

> recebe um telefonema para um trabalho, numa família atingida pela guerra, num homem que deixa seu país[15]... (tradução nossa)

É, portanto, um exercício extremamente rico para o ator em formação permanecer neste limite sem se deixar seduzir e adentrar no universo da paródia e da comédia. Esta fronteira se torna também extremamente tênue quando se começa a investigação do universo melodramático e *kitsch* de Pedro Almodóvar, próxima etapa desta pesquisa.

A interpretação *kitsch*

Na Pós-Graduação em Artes da UFU (2009.1), foi proposto aos alunos – de teatro e artes visuais – que, após os módulos melodrama e *kitsch*, expressassem cenicamente as discussões sobre os temas trabalhados.

Uma questão permeou todas as discussões: existe um modo de atuar que pode ser considerado *kitsch*? Estaria diretamente vinculado ao melodrama? A primeira tentativa de resposta foi a própria busca de definição do que seria o universo *kistch*. Uma definição pode estar baseada em *O kitsch* de Abraham Moles (2007)[16] – cuja primeira publicação foi em 1971 –, que associa o *kitsch* a "uma maneira de ser" e a certa possibilidade de acesso a experiências estéticas por meio de artefatos produzidos em série, tais como *souvenirs*, artigos religiosos e cópias e miniaturas de obras de arte. Aqui se pode estabelecer um paralelo à inserção do melodrama no *Boulevard du crime* – que tem como momento fundador o período clássico (1800-1823, segundo Thomasseau, 2005), imediatamente após a Revolução Francesa – que traz em sua prática a possibilidade de acesso ao teatro falado por uma classe que reivindica reconhecimento à sua cidadania.

Mas o sentido proposto por Moles parece ter adquirido novos contornos na atualidade[17]. Inspirado na vertente de que o *kitsch* pode ser identificado como uma "maneira de ser", pode-se pensar num modo de atuação que espelhe este contexto. A fonte de intersecção entre a atuação melodramática e o universo *kitsch* surge com intensos matizes na obra do cineasta Pedro Almodóvar:

---

[15] LECOQ, Jacques. *Le corps poétique*: un enseignement de la création théâtrale. Arles: Actes sud,1997.

[16] MOLES, Abraham. *O kitsch*: a arte da felicidade. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 11.

[17] Para um aprofundamento do conceito de *kitsch*, leiam-se: ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1972; e OLALQUIAGA, Celeste. *El reino artificial*: sobre la experiência kitsch. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

> No início, disseram que era *kitsch* como uma forma de diminuir seu trabalho. Mas as coisas mudaram. De fato, vários setores que depreciaram o *kitsch* como sinônimo de falta de cultura, sem considerar que se tratava de outra forma de cultura, passaram a inverter muitas vezes esse raciocínio, e enaltecê-lo, embora frequentemente de forma irônica ou associado ao sentimento de culpa. Na França existia até bem pouco tempo uma organização de jovens que roubavam anões de jardins particulares e os levavam para bosques, para deleite da imprensa e dos amantes das causas perdidas. Neste gesto reside um impulso irônico, mas nele também pode se consolidar um ato de militância. Existe aí uma atitude tipicamente almodovariana: há carinho e devoção pelo objeto desnudado, mas não em sua forma original, e sim numa variação de ponto de vista, que deixa uma homenagem que beira à paródia.[18] (tradução minha)

Este trecho de Polimeni (2004) aponta para um lugar que vem se abrindo como possibilidade de investigação tanto de uma possível cena *kitsch*, como da cena melodramática: uma atuação que sugere *homenagem* e reelaboração e tangencia a paródia, mas se recusa a estabelecer uma relação hierarquizante em termos de linguagem. O *kitsch* vai para além das cores e imagens na obra de Almodóvar e se apresenta nas próprias tramas que são marcadas por peripécias e reviravoltas, refletindo na estrutura rocambolesca que define o melodrama. Também os personagens se estruturam com frequência em papéis recorrentes, mas, da mesma forma que na interpretação melodramática que temos investigado, são papéis que demandam uma construção complexa por parte dos atores, porque exigem alto grau de fé cênica para a sua defesa. Há, portanto, neste universo, um outro filão a ser explorado.

Conclusão

A conclusão, portanto, está centrada na constatação de que este percurso está em processo e ainda poderá gerar muitos outros espaços teórico-práticos de averiguação no campo teatral. O universo almodovariano, por exemplo, se coloca neste momento como um rico espaço gerador de fontes que podem subsidiar novas etapas da pesquisa.

Pedagogicamente, é necessário ressaltar que os objetivos desta pesquisa são explicitados e discutidos com os alunos/atores em formação. É importante que esteja claro que não se está buscando uma reconstituição do gênero, mas sim um diálogo. Diálogo este que se transforma em desafio na medida em que se está atuando baseado numa cena considerada anacrônica nos palcos teatrais da atualidade. Cena, entretanto, que enxerta elementos que a caracterizam nos mais diversos meios de expressão atuais e que vem subsidiando um jogo onde os alunos/atores podem experimentar a convenção teatral sem estabelecer limites autocríticos. O exagero, a desmedida e a capacidade rápida de jogo são estimulados colaborando na capacidade improvisacional de construção de uma dramaturgia por meio da atuação.

---

[18] POLIMENI, Carlos. *Pedro Almodóvar y El kitsch español*. Madrid: Campo de Ideas, 2004. p. 14-15.

Como conclusão final, é importante destacar um dos dados que considero mais expressivo neste projeto, que é o constante esforço de investigação de possibilidades metodológicas na inter-relação entre teoria e prática no campo teatral. A efetiva e constante retroalimentação entre pesquisa, ensino e extensão é certamente o aspecto mais significativo que vem estimulando a realização deste trabalho.

UMA PROPOSTA EVOLUCIONISTA PARA O ENTENDIMENTO DE PROJETO

Helena Katz

Este texto trata de um campo científico que se constrói na articulação entre observação, levantamento de hipóteses, realização de experimentos e compartilhamento de seus resultados. Desse modo produzem-se explicações que, mais adiante, podem ser abandonadas em favor de outras, que as substituem. No processo de delimitação de saberes que vai sendo implantado com tais práticas, o projeto ocupa lugar de destaque. Mais que isso: é o projeto que sustenta essa estrutura. Ele é o que vem antes, lançando adiante, no tempo chamado de futuro, a existência daquilo que propõe. Organiza-se em uma lógica temporal sequencial e instaura-se como um agente ordenador. Todavia, tanto o projeto quanto as epistemologias com as quais se tece devem ser trabalhados na perspectiva do que Boaventura Souza Santos chama de "epistemologias do sul" (2010). Aqui se propõe colaborar nessa direção propondo uma concepção evolucionista de projeto, de extração darwiniana e peirciana, que questiona a lógica que o sustenta. Trata-se de uma lógica hegemônica para todos os campos do conhecimento, que hipertrofia a dedução e a indução e comprime a abdução, impedindo que ela seja percebida como o mais importante articulador do conjunto de cadeias da semiose que produz as descobertas. Tal lógica não leva em consideração o contexto cultural e político da produção e reprodução do conhecimento – aspecto prioritário para o que aqui se formula.

Projetar, de modo geral, se associa com planejar. O substantivo "projeto" vem do verbo "*proicere*", que, em latim, quer dizer "jogar algo adiante". O termo se compõe de duas instâncias, agregando o prefixo "*pro*", que denota algo que precede, no tempo, à ação indicada no resto da palavra, "*icere*", que vem de outro verbo, "*iacere*", e quer dizer "jogar".

No mundo acadêmico, o projeto se constitui no fiador da pesquisa. O projeto de pesquisa é a operação que legitima o conhecimento em quaisquer dos seus campos. O projeto atravessa as especificidades dos campos com o seu modelo epistemológico de existência e neles se torna uma norma reguladora. A construção de um campo epistemológico vem do projeto, da ação de planejar, através de um conjunto de procedimentos metodológicos, e da sua posterior disponibilização para os pares dos resultados a que tais procedimentos conduzem. O final de um projeto toma formatos variados como, por exemplo, o de um documento escrito (de natureza monográfica, reflexiva, crítica, assertiva, propositiva, etc.), ou o de um produto ou o de um serviço.

Do modo como continua a ser hegemonicamente entendido, o projeto de pesquisa acadêmico vincula três situações: o ato de planejar, a descrição do ato de planejar e a realização do plano anunciado ou a explicação do(s) motivo(s) pelo(s) qual(is) ele não é realizável. Em atividade de pesquisa, entende-se o projeto como uma ação temporária, empreendida para levar a um resultado, que encerra o projeto. O que ata as etapas de um projeto é uma estrutura lógica no tempo, que organiza, em três momentos distinguidos e subsequentes, o que antecede e o que lhe sucede. No primeiro momento, vem a proposta do projeto; depois, a(s) sua(s) hipótese(s) sãoexplorada(s)/testada(s)/discutida(s)/confrontada(s)/substituída(s)/transformada(s) e, por fim, comprova-se/abandona-se/repropõe-se o que havia sido anunciado antes pela(s) hipótese(s). Esses três momentos, que acontecem no tempo linear e sucessivo, são nomeados como projeto, processo e produto.

> Projeto é um empreendimento planejado que consiste num conjunto de atividades interrelacionadas e coordenadas, com o fim de alcançar objetivos específicos dentro dos limites de um orçamento e de um período de tempo dados[1].

Reduzido ao documento escrito que contém a relação do conjunto de atividades a serem executadas e do que se faz necessário para o seu desenvolvimento, o projeto circunscreve e contextualiza o que vai realizar, justifica a sua necessidade/oportunidade, apresenta o corpus teórico que ampara as suas proposições, descreve o(s) seu(s) objetivo(s) e objeto(s), que meios serão utilizados, quais os recursos necessários para atingí-los e como serão obtidos, e também como se dará a avaliação do(s) seu(s) resultado(s). Um projeto depende da correta identificação do seu problema, do que ele envolve e do que o delimita. Muitas vezes, vem depois de um anteprojeto, um estudo preparatório, da mesma família lógica do projeto.

> Entretanto, antes de redigir um projeto de pesquisa, alguns passos devem ser dados. Em primeiro lugar, exigem-se estudos preliminares que permitirão verificar o estado da questão que se pretende desenvolver sob o aspecto

---

[1] Miriam Prochnow; W. B. Schaffer (Org.). *Pequeno manual para elaboração de projetos*. Rio do Sul: APREMAVI7AMAVI7FEEC, 1999. (Apostila de curso)

> teórico e de outros estudos e pesquisas já elaborados. Tal esforço não será desperdiçado, pois qualquer tema de pesquisa necessita de adequada integração na teoria existente e a análise do material já disponível será incluída no projeto sob o título de "revisão da bibliografia". A seguir, elabora-se um anteprojeto de pesquisa, cuja finalidade é a integração dos diferentes elementos em quadros teóricos e aspectos metodológicos adequados, permitindo também ampliar e especificar os quesitos do projeto, a "definição dos termos". Finalmente, prepara-se o projeto definitivo, mais detalhado e apresentando rigor e precisão metodológicos[2].

A organização do projeto em um documento distribui o trabalho em etapas a serem cumpridas, e torna público o que se quer alcançar. Essa distribuição permite:

a) identificar as principais deficiências que porventura venham a ocorrer;
b) apontar possíveis falhas durante a execução das atividades previstas;
c) superar tais entraves.

Como se vê, a estruturação do projeto embute ferramentas de controle. A sua divisão em etapas sequenciais claramente descritas favorece o exercício do controle. No centro desse controle encontra-se o conceito de ordem ligado ao de previsibilidade e estabilidade. E quando se fala nesse tipo de ordem, vale lembrar que o físico Erwin Schrodinger (1967) disse que a vida pode ser definida em função da segunda lei da termodinâmica, aquela que diz que o mundo tende a um estado mais desordenado porque a entropia (desordem) de qualquer sistema aumenta com o passar do tempo. Apesar dessa descrição, as coisas vivas desafiam a perspectiva de que nos encaminhamos para um estado completamente desordenado, o da morte térmica do Universo.

> A flecha do tempo dada pela entropia – a perda de organização, ou perda de diferenças de temperatura – é estatística e está sujeita a inversões locais em pequena escala. O mais surpreendente: a vida é uma inversão sistemática de entropia, e a inteligência cria estruturas e diferenças de energia contra a suposta "morte" gradual por meio da entropia do universo físico[3].

---

[2] MARCONI, Marina de A.; LAKATOS, Eva M. *Metodologia do trabalho científico*. 6.ed. São Paulo: Atlas, 2006, p. 99.

[3] GREGORY Richard apud DENNETT, Daniel C. *A Perigosa Idéia de Darwin. A Evolução e os Significados da Vida*. Ed. Rocco, 1998. p. 72.

O fato da vida conseguir surpreender nosso destino termodinâmico colabora para se entender que o elo que ata projeto e ordem pode ser questionado. Aqui será trazido o evolucionismo de extração darwiniana e a semiótica peirceana para problematizar o entendimento de projeto como instrumento da ordem que objetiva o progresso do campo no qual se insere.

A ordem representa um padrão, uma regularidade, e o projeto, uma utilização desse padrão (a ordem) com um propósito. O projeto trabalha com "limites relativamente impenetráveis que coincidam com os limites epistêmicos de seus criadores"[4]. Organiza-se dentro das epistemologias praticadas pelos seus criadores e torna-se um poderoso instrumento da sua disseminação. Pratica regras ordenadoras específicas (não à toa, estrutura-se em partes sequenciais, obediente a um cronograma antecipadamente descrito), baseadas na previsibilidade, mesmo quando abre espaço para situações não delimitadas.

Cada projeto se insere em uma trilha composta por outros projetos já realizados, com um sentido de aperfeiçoamento ou de superação, carregando uma flecha direcionada ao progresso. Mesmo a hopótese não escapa dessa obediência.

> A hipótese é um enunciado geral de relações entre variáveis (fatos, fenômenos), formulado como solução provisória para determinado problema, apresentando caráter explicativo ou preditivo, compatível com o conhecimento científico (coerência externa) e revelando consistência lógica (coerência interna), sendo passível de verificação empírica em suas consequências[5].

Compreendido o ambiente no qual o projeto vive, torna-se possível identificar, na sua associação com o binômio ordem/progresso, um certo extrato lamarkista[6]. Um acordo tácito no qual o projeto é uma espécie de escada de aperfeiçoamento a ser galgada entre a hipótese (um indicativo, uma ideia sobre, algo como uma sugestão baseada em um diagnóstico) que soluciona o problema a ser tratado através do produto que dela resultará.

---

[4] DENNETT, Idem, p. 223.

[5] MARCONI e LAKATOS, Op.cit., p. 161.

[6] Jean-Baptiste Pierre Antoine de Monet, Chevalier de Lamarck (1744-1829), naturalista francês, desenvolveu uma teoria da evolução, hoje desacreditada, baseada em duas crenças: 1) a de que existe uma tendência ao melhoramento constante, rumo à perfeição. Haveria uma força externa agindo em linha contínua e progressiva, aumentando a complexidade dos seres menos desenvolvidos até os mais desenvolvidos; 2) esta tendência não atuaria sozinha na evolução, pois haveria também a lei do uso e desuso que, conjugada com a transmissão dos caracteres adquiridos, provocaria desvios na linha evolutiva.

> O projeto é uma das etapas componentes do processo de elaboração, execução e apresentação da pesquisa. Esta necessita ser planejada com extremo rigor, caso contrário o investigador, em determinada altura, encontrar-se-á perdido num emaranhado de dados colhidos, sem saber como dispor dos mesmos ou até desconhecendo seu significado e importância[7].

A hipótese é o que monta a escada que conduzirá ao processo que resultará no produto. Todavia, ao ser formulada, já indica o processo necessário para o seu desenvolvimento. Toda hipótese gera, a partir de si mesma, o processo adequado para nele se abrigar. É o entendimento de passado-presente-futuro em simultaneidade, fora da linearidade temporal-sequencial na qual existe sempre um antes separado de um depois. O presente é o que do passado e do futuro sobreviveu até agora. Pode parecer estranho falar do futuro com o verbo flexionado no passado e atrelado ao presente. Todavia, se a hipótese indica o modo dela se realizar, isso quer dizer que o seu futuro desenvolvimento se anuncia quando ela mesma se enuncia.

Epistemologias

A epistemologia foi consagrada por Bachelard nos anos 30, mas vem de uma linhagem mais antiga. Epistemologia vem de *episteme*, termo grego que equivale, de modo geral à ciência, embora Platão e Aristóteles designassem a ciência, que consideravam a forma mais elevada de conhecimento, por *theoria*. Platão e Aristóteles consideravam que a *theoria* era aquilo que descrevia a contemplação da realidade abstrata, ou seja, que a epistemologia dizia respeito à metafísica.

Um outro sentido de epistemologia vai surgir na modernidade, e se refere à *techné*, ao conhecimento produtivo, operacional, instrumental. Trata-se de uma compreensão mais ampliada de epistemologia, que cobre todos os saberes de interesses práticos, da mecânica à escultura, à dança. É essa epistemologia distendida que está sendo aqui considerada.

Podemos tratar os projetos, em termos epistemológicos, como um modelo de entendimento de mundo que consolida o racionalismo (quando baseados na dedução como a lógica que traz novas descobertas) e o empirismo (quando baseados na indução como a lógica que conduz o particular para o geral). Com a escolha da dedução e da indução como as formas de raciocínio confiáveis, o modelo da ordem e do controle fica assegurado.

---

[7] MARCONI; LAKATOS, op.cit., p. 99.

Além de ser necessário sublinhar a estrutura causal que o projeto dissemina, vale lembrar também que não há conhecimento separado dos atores sociais que o promovem, e que diferentes modos de viver em sociedade produzem epistemologias distintas.

Como se sabe, as relações sociais são sempre culturais e políticas. Apesar disso, o que domina a epistemologia é um entendimento que não leva em consideração o contexto cultural e político da produção e reprodução do conhecimento. Bem ao contrário, pleiteia a universalidade. Segundo Meneses (2007), o projeto da colonização pretendeu homogeneizar o mundo, apagando as diferenças culturais, promovendo um "epistemicídio, ou seja, a supressão dos conhecimentos locais perpetrada por um conhecimento alienígena"[8].

Lógica da abdução e processos de criação

Não se pode esquecer que o projeto existe a partir da escolha de algum modelo.

> Modelos são parte de estratégias usadas para entender estruturas e processos de evidências por aproximações, através de descrições simplificadas dessas evidências. Toda modelização envolve idealização, simplificação, abstração e sistematização de um fenômeno[9].

O modelo de projeto apoiado na dedução/indução ignora o primeiro termo da sua tríade estruturadora. Pois é a abdução a chave que permite o entendimento de projeto fora da ordenação sequencial-temporal que habitualmente o relaciona somente à dedução ou indução. Com Peirce[10], torna-se possível compreender a abdução como uma 'lógica da descoberta', e isso se dá porque, além dela ser considerada também uma forma de raciocínio, é tida como a única capaz de produzir ideias novas. Apresentada como "o processo de formar hipóteses explanatórias" (CP 5.171), a abdução é conduzida por uma espécie de "institinto adivinhatório" e, tratada como sendo uma estratégia de investigação.

---

[8] SANTOS Boaventura de Sousa; MENESES Maria Paula (Org.). *Epistemologias do Sul.* Cortez Editora, 2010, p. 208.

[9] QUEIROZ, João. *Semiose Segundo C. S. Peirce.* Ed. Educ/Fapesp, 2004, p. 51.

[10] Charles Sanders Peirce (1839-1914) formou-se em Harvard em Fisica e Matemática e em Química na Lawrence Scientific School, deixou contribuições em várias áreas do conhecimento: lógica, astronomia, geodésica, matemática, teoria e história da ciencia, econometria, psicologia, e especialmente semiótica, sendo considerado o fundador da semiótica norte-americana.

O mais comum, contudo, é localizar a abdução somente na primeira etapa, aquela responsável pela formulação da hipótese. Todavia, o que aqui se pretende, é chamar a atenção para o fato de que a adbução faz parte das três etapas do projeto (projeto-processo-produto), com pesos e intensidades diferentes em cada uma delas, a partir do entendimento de que todas as formas de raciocínio começam na abdução. Sedo assim, a abdução está presente em todas as etapas do projeto, pois é com ela que tateamos qualquer situação ainda não descrita, ainda não formulada.

A adbução inicia o discernimento, uma habilidade cognitiva que nos torna capazes de identificar, seja como necessidade planejada ou como uma repentina reorganização da experiência. O instante fugaz em que o discernimento começa acontece em meio a uma grande quantidade de variáveis. E surge como um dentre inúmeros outros possíveis jogos combinatórios.

> Quando um indivíduo enfrenta pela primeira vez um problema inusitado, as resposas mais óbvias podem falhar completamente. Para ter êxito, as várias características do problema devem ser reformuladas de maneira diferente e, geralmente, muito pouco habitual. Como consequência, o solucionador do problema pode entrar num período de incubação, em que a mente deve se abrir a várias possibilidades[11].

No período de incubação, ficamos expostos a todo tipo de estímulos, em um fluxo permanente que mistura o que vem de fora (fatos do mundo, outros projetos...) com o que está no corpo (memórias, associações...). Esse fluxo de estímulos é aleatório e produz diversas possibilidades, dentre as quais apenas uma nos encaminha para a a solução que se apresenta (e que pode variar, mais adiante, em outro momento). O processo que nos carrega até ela é cego e, como a maior parte dos estímulos casuais, ocorre em nosso inconsciente cognitivo[12]. Não poucas vezes, não nos damos conta do que exatamente nos levou ao resultado.

---

[11] SIMONTON Dean K.. *A Origem do Gênio. Perspectivas Darwinianas sobre a Criatividade*. Ed. Record, 2002. p. 69.

[12] George Lakoff e Mark Johnson escreveram em 1999 *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge To Western Thought*, livro no qual descrevem que as três maiores descobertas das ciências cognitivas são: a mente é corporificada, o pensamento é em parte inconsciente e os conceitos abstratos são em parte metafóricos. O entendimento do inconsciente cognitivo como parte constitutiva da consciência é fundamental para o processo de construção do sistema conceitual mediado pela compreensão de mundo, no qual a razão abstrata não é considerada separada do sistema sensório-motor, mas sim construída a partir da ação do corpo no mundo.

> A mente não só deve ser capaz de se envolver em um jogo combinatório desordenado, mas, além disso, esse jogo frequentemente parece ser incentivado pelas justaposições aleatórias de estímulos visuais. Esses estímulos suscitam, da melhor maneira possível, mutações cognitivas[13].

Mas há processos comportamentais que se situam abaixo do discernimento. Epstein[14] descreve o "princípio de ressurgimento": quando um comportamento deixa de ser bem sucedido, outro comportamento, que tenha sido bem sucedido em situações semelhantes, tende a voltar. "O organismo passa a gerar variantes comportamentais baseadas em todas aquelas situações passadas que poderiam ter alguma relação com o problema atual."[15] A probabilidade do surgimento de comportamentos muda de acordo com a relação com do corpo com o ambiente. O corpo vai testando variantes e, assim, se adaptando.

Adaptação constitui uma característica fundamental, quando se trata de projeto. Todas as suas partes constitutivas devem estar bem adaptados ao que pretendem, isto é, devem estar bem ajustadas aos seus propósitos. Mas adaptação tem também um outro sentido, o de um processo evolutivo.

> Aqui, "adaptação" significa aquelas alterações transgeracionais dos traços e capacidades dos organismos em uma linhagem que os torna aptos a resolver (ou a melhorar em soluções prévias existentes) problemas colocados pelo ambiente, problemas de integração interna, e o problema da reprodução[16].

Com Darwin, aprendeu-se que a adaptação tem a ver com o design (o projeto), entendendo-se o design como um ajuste entre forma e função. O interessante é não esquecer que os processos de adaptação se dão por seleção entre processos de descendência com modificação. O uso do termo "adaptação" em contexto evolutivo não se refere aos ajustes fisiológicos por plasticidade fenotípica nem tampouco a uma mudança na capacidade de resposta do tecido nervoso/muscular por estimulação repetida.

> Para ser considerado uma adaptação, o traço deve se mostrar como uma consequência da seleção para aquele traço, seja seleção natural ou sexual e

---

[13] Idem, p. 73.

[14] Apud Ibid.

[15] Ibid, p. 67.

[16] BURIAN, Richard M. "Adaptation: Historical Perspectives", em *Keywords in Evolutionary Biology*, ed. por KELLER, Evelyn F. e LLOYD, Elisabeth A., p. 7-12, Harvard University Press, 1995, p. 7.

> seleção social – se o contexto seletivo envolve o que Darwin chamou de "a luta pela existência" (...)[17].

O projeto da evolução

A respeito da relação entre o projeto e o seu resultado, Fodor descreve o tipo de situação que pode nos ajudar a entender a proposta que está aqui sendo apresentada: "nada define onde termina a construção e começa o funcionamento"[18]. Ou seja, como acomodar a descrição de um fenômeno sem fronteiras completamente delimitadas entre o planejamento da sua construção e o início do seu funcionamento, com esse outro entendimento de projeto, o de um roteiro ordenador de etapas temporais subsequentes, previsíveis e responsáveis pela produção de um resultado entendido como um novo tijolo na construção do progresso?

> Em uma pesquisa, nada se faz ao acaso. Desde a escolha do tema, fixação dos objetivos, determinacão da metodologia, coleta de dados, sua análise e interpretação para a elaboração do relatório final, tudo é previsto no projeto de pesquisa. Este, portanto, deve responder às clássicas questões: o quê? por quê? para quê e para quem? onde? como, com quê, quanto e quanto? quem? com quanto?[19].

Será possível propor a manutenção do conceito de projeto para aquele no qual o acaso esteja estruturalmente incluído?

Lembremos que é a abdução que inicia os processos de inferência que nos permitem caminhar pelo mundo. É com a inferência abdutiva que não apenas iniciamos, mas conduzimos um projeto. Para os que entendem que o conhecimento opera por um processo sempre provisório de variação-seleção-adaptação, a abdução não se restringe somente a um primeiro e único momento, pois perspassa todas as etapas da sua formulação. Quando esse conhecimento é da natureza da descoberta, aquilo a que Peirce chama de abdução infla a sua presença, embora participe também, em dose diferente, na formulação dos outros tipos de conhecimento.

---

[17] WEST-EBERHARD Mary Jane. "Adaptation: Current Usages", em *Keywords in Evolutionary Biology*, ed. por KELLER, Evelyn F. e LLOYD, Elisabeth A., p. 13-18, Harvard University Press, 1995, p. 13.

[18] FODOR Jerry. *Psychossemantics*. MIT Press, 1987, p. 103.

[19] MARCONI e LAKATOS, op. cit., p. 99.

> O crescimento de nosso conhecimento é o resultado de um processo bem semelhante ao que Darwin chamou de "seleção natural"; ou seja, *a seleção natural de hipóteses*: nosso conhecimento consiste, a toda hora, nessas hipóteses que mostraram a sua adequação (comparativa), sobrevivendo por muito tempo em sua luta pela existência; uma luta competitiva que elimina as hipóteses que são inadequadas[20].

Darwin explicou todos os frutos da evolução como produtos de um processo algorítmico que nomeou de seleção natural, e o descreveu como um processo irracional e mecânico. Essa ideia de Darwin

> fornece uma nova explicação para a origem, por meio da acumulação gradual, de todos os Projetos no universo. Desde Darwin, o ceticismo tem como alvo a sua afirmação implícita de que os vários processos de seleção natural, apesar da sua irracionalidade básica, são suficientemente poderosos para terem feito todo o trabalho de planejamento que se manifesta no mundo[21].

É justamente esse tipo de planejamento ou projeto que está sendo trazido aqui para dialogar com o projeto ordenado na direção do progresso. Darwin nos oferece a explicação de que esse outro tipo de projeto está distribuído por toda a natureza, "sendo uma criação extremamente única e insubstituível, que jamais poderia ser exatamente duplicada em seus muitos detalhes"[22].

> O que é o trabalho do projeto? É esse maravilhoso casamento de acaso e necessidade, acontecendo em trilhões de lugares ao mesmo tempo, em trilhões de níveis diferentes. E que milagre causou isso? Nenhum. Simplesmente aconteceu, na plenitude do tempo[23].

Charles Darwin propôs, em 1859, que um processo cego, inconsciente e automático seria o responsável pela existência e pela forma de todos os seres vivos. Como o processo não tinha mente, não possuía capacidade de imaginar e, portanto, não podia planejar nada com vistas ao futuro. Se se pudesse pensar nesse processo como sendo uma espécie de relojoeiro da natureza, ele seria um relojoeiro cego. A seleção natural é o relojoeiro cego, que funciona por transformações graduais, passo a passo, partindo de fenômenos suficientemente simples para terem surgido do acaso[24].

---

[20] POPPER apud SIMONTON, op. cit., p. 46.

[21] DENNETT, op. cit. p. 63.

[22] Idem, p. 546.

[23] Ibid.

Hawkins explica ainda que cada mundança sucessiva no processo de transformação gradual que foi acontecendo, e que recebe o nome de evolução, também foi simples o bastante, em relação à mudança anterior, para também ter acontecido por acaso. O mais interessante nesse processo, contudo, é que o fato desses passos cumulativos terem sido produzidos ao acaso não significa que eles se organizam em uma sequência aleatória.

A organização biológica é um bom exemplo de um tipo de seleção cumulativa interessante para se pensar esse outro tipo de projeto aqui proposto.

> Na seleção cumulativa, por sua vez, as entidades "reproduzem-se" ou, de alguma outra maneira, os resultados de um processo de peneiragem são incluídos na peneiragem seguinte, cujos resultados, por sua vez, passam para a próxima, e assim por diante. As entidades são sujeitas à seleção ou classificação ao longo de muitas gerações, sucessivamente. O produto final de uma geração de seleção é o ponto de partida para a próxima geração de seleção, e assim por muitas gerações[25].

E aqui temos dois pontos a considerar com mais cuidado:

a) a distinção entre acaso e aleatoriedade, pois ela nos remete ao fenômeno da abdução;
b) a seleção cumulativa nos remete, por uma associação por semelhança na descrição de como ela se processa, para o fenômeno da semiose.

O fenômeno que o projeto está sistematizando com a sua idealização, simplificação e abstração, é o fenômeno da semiose. Entendendo-se a semiose como a relação entre os três termos necessários, suficientes e irredutíveis que, segundo Peirce, constituem o seu processo (signo é o primeiro termo, objeto é o segundo, e o terceiro é o interpretante), pode-se inferir que essa relação se faz como um padrão irredutivelmente triádico dos termos nela conectados. A relação triádica entre signo, objeto e interpretante é irredutível no sentido de que não pode ser decomposta em outra relação mais simples. Por ser processual, envolve tempo, o que faz da semiose um processo irreversível.

---

[24] HAWKINS, Stephen. *O Universo numa Casca de Noz*. São Paulo: Mandarim, 2001., p. 23-24, 42.

[25] Idem, p. 76-77.

> Por semiose quero dizer (...) uma ação, ou influência, que é, ou envolve, uma cooperação de três instâncias, tais como o signo, seu objeto e seu interpretante, uma influência trirrelativa que não pode, de modo algum, ser resolvida na forma de ações entre pares[26].

Sendo a semiose um proceso irredutível entre signo-objeto-interpretante, pode-se entendê-la como um processo de significação. Para tal, é necessário primeiro esclarecer porque semiose e informação podem ser associadas, e que as noções de significado, informação e semiose se aproximam e se distinguem, ao longo da obra de Peirce. Se a semiose (informação) acontece nesse processo de dependência triádica, é ela que muda o estado do intérprete porque a semiose é o processo através do qual uma forma corponectada[27] no objeto de modo regular é comunicada para um interpretante através da mediação de um signo que ocorre em determinado momento.

Antes de prosseguir, é necessário lembrar que, para Peirce,

> aquilo que é comunicado do objeto, através do signo, para o interpretante, é uma Forma, o que equivale a dizer: não é nada como um existente, mas é um poder, é o fato de que alguma coisa aconteceria sob certas condições[28].

E se é a semiose o que instancia as cadeias de tríades aqui descritas, ela não pode ser pensada como uma tríade em si mesma. Vale lembrar que "a ênfase de Peirce não se dá sobre o conteúdo, a essência ou a substância, mas, mais propriamente, nas relações dinâmicas"[29]. Sendo um continuum, a semiose nos faz perceber que a cadeia signo-objeto-interpretante não estanca no interpretante, uma vez que cada interpretante de uma cadeia participa também de uma outra cadeia. Encadeamentos contínuos de cadeias.

A compreensão da semiose como um processo contínuo de tríades nos *impede* de considerar que um projeto consitui um ponto zero em um processo investigativo. Quando projetamos, não estamos em uma origem do tipo ponto zero. Todo início de projeto pode ser lido como o momento que inaugura um processo local em um fenômeno já existente. Essa inauguração se dá a partir de uma espécie de "intuição lógica", a abdução.

---

[26] (CP 5.484)

[27] O conceito de corponectar foi cunhado por Lenira Peral Rengel e pelo poeta José Carlos Aguilar na tese de doutorado que Rengel defendeu na PUC-SP, no Programa em Comunicação e Semiótica, em 2008. Trata-se de uma tradução para o termo "embodied", criada com o objetivo de escapar dos dualismos embutidos nas traduções mais comuns como encarnado, encorpado, materializado como corpo, etc.

[28] MS793, 1-3, apud QUEIROZ, 1999, p. 155.

[29] MERRELL, Floyd. *Peirce's Semiotics Now*. Toronto: Canadian Scholar's Press, 1995, p. 78.

Projeto epistemologicamente evolucionista

A reação entre crenças consolidadas e novas enunciações é, com frequência, a de rejeitar o que está fora dos nossos hábitos perceptivos. Sempre que isso se dá, instaura-se o pensamento religioso, aquele que se caracteriza por não rever a sua posição porque, ao ser fundado pela crença, nela permanece. O pensamento religioso nos impede de perceber que a cada vez que algo é substituído por outro algo, o que se ganha é, de imediato, uma melhor compreensão do que foi substituído.

Além disso, o processo de substituição passa a iluminar focos que permaneciam até então obscuros e que, por terem sido iluminados, começam a estimular outros experimentos e outras observações. Os resultados que daí vão surgindo acomodam-se no movimento de trocas que vai desenvolvendo o campo no qual a troca se deu.

Não se discorda hoje que a teoria da relatividade e a mecânica quântica nos fizeram compreender com mais profundidade a física newtoniana. Albert Einstein, à princípio, não aceitou a teoria quântica porque ela era probabilística e não local, características que violavam a sua intuição a respeito do mundo. Mais adiante, contudo, decidiu aceitá-la como provisória, por não se permitir ignorar os sucessos que a teoria quântica estava amealhando.

A proposta aqui desenvolvida ambiciona colaborar com o entendimento de projeto como um dispositivo cognitivo de características evolucionistas, costurado pela abdução em todos os seus momentos de realização. Nesse sentido, projeto e resultado de projeto acontecem juntos, pois o resultado está presente de partida. Já se encontra vislumbrado, delineado, proposto nos modos como é anunciado. Já é real, assim como o processo necessário para produzi-lo. Projeto, processo e produto ocorrem em simultaneidade. O que pode ainda faltar quando o projeto se inicia, é o tempo para que o real se torne existente. E na ação de transformar o real em existente não de deve esquecer da necessidade de preservar a diversidade epistemológica – estratégia alternativa à subscrição subserviente de alguma epistemologia dominante produzida pelo capitalismo na sua relação colonial com o mundo.

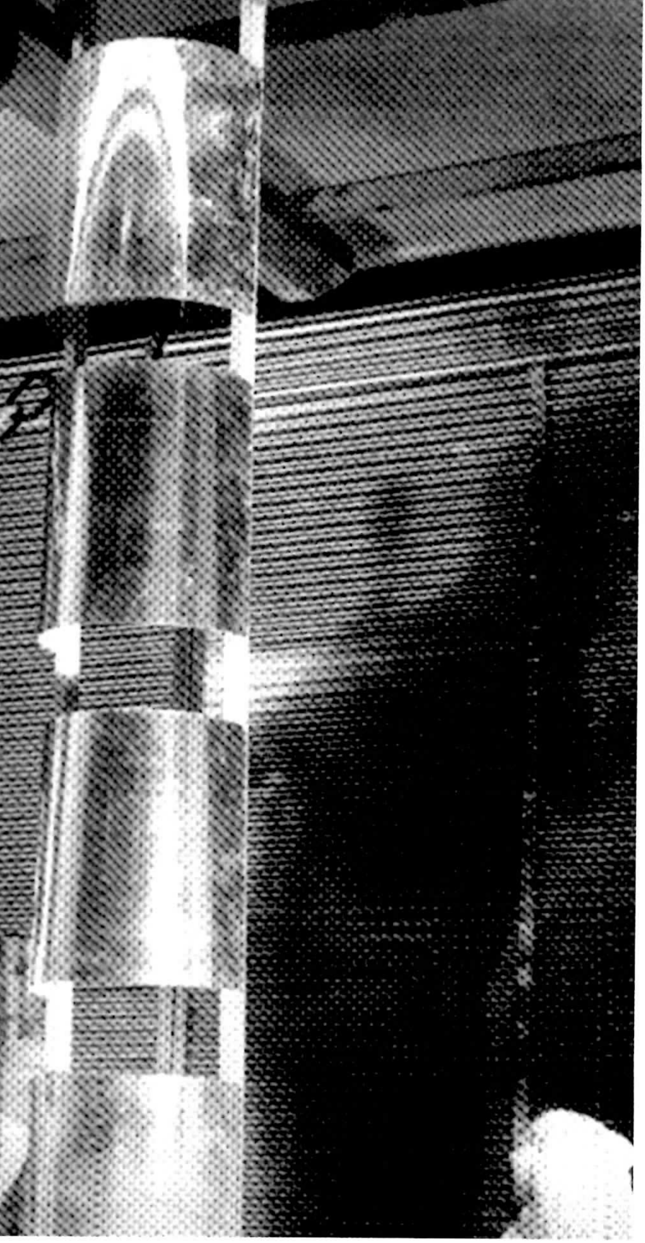
> A pluralidade epistemológica do mundo e, com ela, o reconhecimento de conhecimentos rivais dotados de critérios diferentes de validade tornam

> visíveis e credíveis espectros muito mais amplos de ações e de agentes sociais. Tal pluralidade não implica o relativismo epistemológico ou cultural mas certamente obriga a análises e avaliações mais complexas dos diferentes tipos de interpretação e de intervenção no mundo produzidos pelos diferentes tipos de conhecimento. O reconhecimento da diversidade epistemológica tem hoje lugar, tanto no interior da ciência (a pluralidade interna da ciência), como na relação entre ciência e outros conhecimentos (a pluralidade externa da ciência)[30].

Espectros amplos da pluralidade são inspirações e expirações indispensáveis a quem faz o conhecimento avançar.

---

[30] SANTOS, op. cit., p. 18-19.



IV MEMÓRIA DA CENA

A EXPERIÊNCIA MODERNA EM FLÁVIO DE CARVALHO

Giuliana Simões

Se a forma é fluída, o "sentido" ainda o é mais...
NIETZSCHE

Um ativista que propunha experiências estéticas de vanguarda em áreas diversas – arquitetura, pintura e moda –, e que buscava conceber um teatro capaz de dialogar de maneira incisiva com a sociedade, assim talvez possamos definir Flávio de Carvalho. A função da arte para o encenador paulista, contudo, não é a de definir ou impor critérios prévios de interpretação, mas a de fomentar a atitude criativa do público, estimulando a formulação de padrões próprios de análise. Ou seja, é tarefa da arte "acordar as partes adormecidas do espectador. É uma função sugestiva, e deve ser sugestiva antes de ser persuasiva"[1].

Quando perguntado acerca das principais influências que teve em sua formação intelectual, o artista destaca dois autores em especial: Freud, de quem ressalta "a polarização sexual de suas ideias", pois considerava "perfeitamente natural encontrar a gênese das coisas no sexo. Não devemos ao sexo o próprio fato de nossa existência?"[2]; e, principalmente, Nietzsche, que, segundo declara, o influenciou decisivamente.

> Anos atrás, quando li Nietzsche, senti-me fortemente comovido pela selvageria poética e pela profundeza da essência humana que nele se contêm. Nietzsche se tornou para mim a besta intelectualizada. Gostava e gosto imenso da estranha brutalidade que ele usa ao lidar com os bonecos bem vestidos do pensamento e do comportamento[3].

---

[1] CARVALHO, Flávio. *Vanitas*, São Paulo, n. 52, out. 1935. In: MATTAR, Denise. *Flávio de Carvalho*: 100 anos de um revolucionário romântico. Rio de Janeiro, CCBB, 1999. p. 68.

[2] Idem. Entrevista a Silveira Peixoto. In: LEITE, Rui Moreira, op. cit., p. 149.

[3] Ibidem, p. 149.

A forte influência do filósofo alemão nas opções artísticas de Flávio de Carvalho pode ser imediatamente notada na concepção de *O bailado do deus morto*, o seu mais importante espetáculo teatral, em que as referências ao pensamento de Nietzsche se evidenciam tanto na ideia da morte de Deus – noção que aparece em diversas passagens dos escritos deste pensador –, quanto na acepção dionisíaca da encenação, que pode ser associada às ideias apresentadas pelo filósofo em *A origem da tragédia*[4]. No entanto, a influência não se resume à afinidade com um ou outro pensamento do filósofo, pois a própria concepção de arte parece em Flávio de Carvalho intensamente marcada, como ele mesmo ressalta acima, pela poética de Nietzsche.

A filosofia de Nietzsche se dedica, em grande parte, a reacender a potência mítica do pensamento e da arte. Ideia que está intimamente relacionada com a retomada de Dioniso, divindade grega que regia os intuitos festivos dos cantos ditirâmbicos e dos primórdios da tragédia. Alegre e dançarino, Dioniso carrega consigo imagem suficientemente vigorosa para se contrapor à lamúria e à perplexidade dedicadas pela religiosidade ocidental ao *crucificado*. A valorização dos eventos dionisíacos se afirma, pois, como negação à noção de mundo terrestre concebida pelo cristianismo como um vale de lágrimas.

O caráter dionisíaco da tragédia carrega consigo, ainda, a afirmação de uma sabedoria instintiva, que se perdeu pelo ímpeto socrático de tudo transformar em pensamento abstrato, lógico, racional. O que fundamenta, em Nietzsche, a recusa a uma arte lógico-racional, plena de verdades pressupostas; verdades estas definidas à revelia dos reais sentimentos, das necessidades efetivas e da própria vontade dos homens. Esta arte racionalista, acredita-se, deve ser piedosamente destinada à salvação (arte religiosa) ou ao esclarecimento (arte burguesa) dos espectadores.

A arte precisaria, então, negando o racionalismo que se institui na tragédia grega – com Sófocles, e, principalmente, com Eurípides –, fomentar nos *indivíduos* a *vontade de poder*[5]. Que não deve ser compreendida como a vontade de estar no poder, ou de tomada do poder, repetindo a lógica de dominação e subjugação que ainda impera na modernidade. Esta vontade de poder, para Nietzsche, se refere à conquista do poder de criação, que se constitui em apropriar-se da capacidade de produção de conhecimentos.

Para Nietzsche, portanto – e nos parece apropriado pensar a arte de Flávio de Carvalho por este viés analítico –, o conhecimento precisa ser compreendido como criação. Ou seja, uma arte que se proponha a promover o acesso ao conhecimento precisa ser pensada como uma arte, como dizia o artista paulista, *sugestiva*, que fomente a própria produção de conhecimentos, e não uma arte *persuasiva*, destinada à mera transmissão de verdades instituídas. Ou, como dito nas palavras do próprio encenador:

---

[4] NIETZSCHE, Frederico. *A origem da tragédia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1985.

[5] DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70, 2007.

> O contínuo teatro-cenário-assistência não é um dogma místico, criação de um decreto, como a virgindade de Maria ou a brancura do Espírito Santo, ele é um campo de expansão da imaginação do homem, ele simboliza o entusiasmo, ele é um meio sonoro, visual e psiquicamente tátil de mostrar ao mundo o quanto o homem pode raciocinar[6].

Não existe, pois, um sentido original, mas interpretações sempre prontas a serem executadas e refeitas, inventadas a cada novo instante, derretendo os dogmas e sentidos preestabelecidos.

Para alcançar seus intentos, importa menos para Flávio de Carvalho o tema a ser tratado, pois não está preocupado com a transmissão de valores estabelecidos, e muito mais o modo provocativo de sua abordagem. Ou seja, o fato de um espetáculo não constituir um discurso fechado, pronto para ser compreendido e aprendido, ou de não apresentar uma fábula claramente organizada, ou uma estrutura dramática rigorosa, gera controvérsias e reações entusiasmadas, e que são consideradas como extremamente produtivas pelo artista, pois, tanto o debate acerca dos sentidos plurais da obra, quanto o debate sobre a função da arte são postos em jogo. Assim, se está colocando em questão a própria tarefa da arte, e o papel do espectador, que passa a se perguntar: “isso é arte?”. E não é esta, enfim, a questão fundamental que o artista moderno quer trazer à tona? Questão que se desdobra em outras tantas: O que é arte, afinal? A que se propõe? Como pensar a atuação do espectador no evento artístico?

O Teatro da Experiência

O bailado do deus morto fez apenas quatro apresentações na cidade de São Paulo; em seguida, o espetáculo foi encerrado e o teatro precisou fechar as portas, sendo mantido sob vigilância policial para que não retomasse suas atividades.

---

[6] CARVALHO, Flávio de. Teatro antigo e moderno. In: ——. *Homem do povo*, São Paulo, 31 mar. 1931.

Podemos dizer que a recepção ao espetáculo de Flávio de Carvalho foi caracterizada pelo veto; contudo, a restrição imposta ao evento não impediu que este marcasse de modo decisivo a cena teatral do País.

> Na história do teatro nacional, o episódio todo tem sido apresentado como uma curiosidade marginal – o teatro do modernismo paulista que, abortado pela intervenção policial, não chegou a nascer. Existem, no entanto, elementos que permitem sugerir para o Teatro da Experiência um outro papel[7].

A repercussão e os desdobramentos do espetáculo não foram pequenos, a discussão acerca do Teatro da Experiência adentrou revistas e jornais; diversos artigos, contrários e favoráveis, foram veiculados no período. Antes mesmo de sua estreia, *A Folha da Noite* (14-11-1933) divulgou entrevista com Flávio de Carvalho, intitulada "O que será o Teatro da Experiência", na qual o autor defendia o teor de experimentação do espaço. O *Diário da Noite* (13-11-1933) publicou o artigo "Que é e que pretende ser o Teatro da Experiência". No mesmo exemplar, encontra-se artigo de Menotti del Picchia com o título "Teatro Experimental", no qual o autor, sob o pseudônimo de Hélios, revelava total apoio e interesse pela reforma do teatro proposta pelos participantes de *O bailado*. Após a estreia, as avaliações continuaram: *O Dia* (17-11-1933) e *A Platéa* (16-11-1933) se posicionaram contra o espetáculo, considerando-o um "atentado ao decoro público"[8], um autêntico caso de polícia:

> Foi esta, pelo menos, a impressão que tive, assistindo àquilo a que denominaram "O Bailado do Deus Morto" e que outra coisa não é senão uma autêntica "macumba", apenas com o agravante de que não tem o menor respeito pela religião, pela família ou pela moral! (...)
>
> Aquilo poderá ser muito interessante para os "artistas modernos", poderá ser mitologia ou coisa que o valha, porém, o que não resta dúvida, é que se atenta contra a moral e se atira uma cusparada à civilização paulistana. (...)
>
> O Código Penal pune as ofensas ao decoro público e o tal espetáculo (com certeza haverá outros) está perfeitamente enquadrado nas letras desse mesmo Código, desrespeitado por moços que se dizem de elite, por pintores, artistas, gente *chic*, e o que é mais estranhável, com aplausos de cavalheiros

---

[7] LEITE, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho*: entre a experiência e a experimentação. 1994. Tese (Doutorado) – Departamento de Artes Plásticas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. p. 53.

[8] O teatro da experiência às voltas com a polícia! *O Dia,* São Paulo, 17 nov. 1933.

> respeitáveis, que levaram suas esposas e filhas para ouvir obscenidades, ditas francamente, despudoradamente. (...)
>
> Restará saber se é permitido, doravante, fazer coisa idêntica em outros teatros, com entradas igualmente pagas como no "Clube dos Artistas Modernos". O Teatro da Experiência é um caso de polícia. Nada mais[9].

A previsão do crítico de que aquele tipo de espetáculo se espalharia imediatamente por outros teatros da cidade infelizmente não se confirmou. Porém, fica claro que a estreia do Teatro da Experiência não se deu sem que espectadores e jornalistas precisassem se posicionar diante do acontecimento. A cena proposta por Flávio colocaria em xeque algumas certezas acerca do que significava um espetáculo teatral e deixaria às claras as diversas posturas diante do acesso à modernidade. Na *Folha da Noite* foi divulgada ainda uma lista de escritores, pintores e outros artistas que, em oposição ao crítico de *A Platéa*, apoiavam o espetáculo e recriminavam a ação policial de fechamento do teatro e proibição da peça.[10] Entre aqueles que assinaram o manifesto estavam: Procópio Ferreira, Mário Pedrosa, Geraldo Ferraz, Caio Prado Júnior, Menotti del Picchia, Lívio Abramo, Paulo Magalhães, Joracy Camargo e Oswald de Andrade.

No artigo intitulado *Teatro antigo e moderno*, publicado em 31 de março de 1931, pouco antes da montagem de *O bailado*, em *O Homem do Povo* – periódico dirigido por Oswald de Andrade e Patrícia Galvão (Pagu), que, assim como o Teatro da Experiência, teve as suas portas fechadas após a oitava edição[11] –, Flávio de Carvalho discorreu sobre a distância entre a cena antiga e a moderna, avaliando que, enquanto a primeira reproduz sensações vividas, a outra se preocupa em provocar experiências novas e desconhecidas.

---

[9] SÁ, Francisco. In: TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho*: o comedor de emoções. São Paulo: Brasiliense; Campinas: Editora da UNICAMP, 1994, p. 184-185.

[10] *Folha da Noite*, 9 dez. 1933. In: TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho*: o comedor de emoções. São Paulo: Brasiliense; Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

[11] A polícia proibiu a circulação de *O homem do povo* após a ocorrência, nos dias 9 e 13 de abril, de graves incidentes entre Oswald, Pagu e os estudantes da Faculdade de Direito que, sentindo-se agredidos por causa de dois editoriais considerados ofensivos à Faculdade, foram para frente do jornal agredir os autores. É possível notar, através do noticiário dos outros jornais da mesma época que acompanharam o fato, a maneira como a imprensa apoiou fortemente a atitude violenta e autoritária dos estudantes de Direito. Na *Folha da Noite* de 19 abr. 1931, vê-se a seguinte manchete: "Um justo revide dos estudantes de Direito aos insultos de um antropófago". Ver: O homem do povo: coleção completa e fac-similar dos jornais escritos por Oswald de Andrade e Patrícia Galvão/Introdução: Augusto de Campos, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1984.

> O homem mudou; uma parte do seu pensamento procura a análise científica das coisas, a outra parte anseia por alguma coisa que ele não sabe bem o que é, um desejo inconsciente transformado em angústia pela indecisão[12].

Nos artigos escritos na década de 1930, assim como no manifesto que acompanhou o pedido de reabertura do Teatro da Experiência, o qual surgiu acompanhado de um abaixo-assinado de escritores e outros espectadores a favor do espetáculo, Flávio sublinhava o propósito de tratar o teatro como um laboratório ou como um espaço de estudos.

> Hoje o teatro caminha para uma nova sensibilidade, ele tornou-se mesmo um problema plástico e estético, essa sensibilidade envolve um concerto entre os sentidos, uma ligação entre um sentido e outro, por exemplo, o som da palavra tem um correspondente colorido e geométrico e vice-versa[13].

Com o Teatro da Experiência, Flávio de Carvalho não estava somente construindo um espetáculo com noções modernas de encenação, com elementos de iluminação e figurino inusitados. É possível notar através dessa experiência cênica, e também dos seus diversos escritos sobre arte, espalhados em revistas e jornais do período, como o artista descrevia mudanças cruciais para a práxis artística, e o modo como enxergava a chave do problema: "diante da produção contemporânea multiplica-se a densidade e complexidade da instância teórica"[14]. Com a montagem de um espetáculo, a partir de então, não apenas se construiria uma cena, mas se estabeleceria uma discussão em torno do fazer teatral. A função da arte precisaria, pois, ser necessariamente colocada em jogo.

O prazer da experiência estética não surgia de maneira oposta ao raciocínio e à ação nas proposições artísticas idealizadas por Flávio de Carvalho. A proposta feita ao espectador, podia, então, ser definida nos seguintes termos: reaproximar o sentimento de prazer do ato de conhecimento, o divertimento do raciocínio. Essa compreensão de teatro, que conjugava prazer e experiência crítica, em pleno auge do nosso "teatro de entretenimento" ou do "teatro apenas para fazer rir", talvez signifique a sua maior contribuição para a modernização da cena teatral. E, também, motivo suficiente para o escândalo causado na época de sua apresentação.

---

[12] CARVALHO, Flávio de. Teatro antigo e moderno. *Homem do Povo*, São Paulo, 31 mar. 1931.

[13] Idem, O problema do teatro. *Vanitas*, n. 54, dez. 1935. In: Denise Mattar, *Flávio de Carvalho*: 100 anos de um revolucionário romântico. Rio de Janeiro: CCBB, 1999. p. 69.

[14] BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo. In: *Experiência crítica. Caderno de textos 1*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. p. 7.

Se pensarmos nos modelos defendidos para a construção do teatro em nosso país desde meados do século XIX – calcados na comédia realista francesa –, ou na repulsa causada entre alguns escritores pelo repertório moderno apresentado por Antoine, nos teatros do Rio de Janeiro, no início do século XX – "no menu dessas *tranches de vie* tudo é cru e duro"[15] – ou, ainda, nas peças divertidas e leves que atraíam um público considerável para salas de espetáculo e que alcançavam resultados exorbitantes de bilheteria – fato que assinalava a urgência de agradar o público e não enfastiá-lo com pensamentos acerca do mundo lá fora –, podemos calcular o tamanho do problema que Flávio de Carvalho levantava ao propor um evento nos moldes do Teatro da Experiência.

Embate estético

As investigações cênicas de Flávio de Carvalho mostram-se como experiências abertas que explodem o sentido único de uma dramaturgia bem-feita, que pretende, através do desenlace, do final bem acabado, chegar a um lugar imaginado de antemão pelo autor. Cada experiência artística esboçada pelo autor carrega a vontade de um manifesto, o qual nesse caso pode ser definido como o desejo de discutir as noções modernas de teatro e da relação entre arte e sociedade. No caso do *Bailado*, o que estava em questão não era somente a existência ou não de deus, mas o conceito de teatro defendido e praticado entre nós.

Se colocado ao lado da lógica do drama burguês, presente nas nossas comédias, o Teatro da Experiência demonstra o desejo de afastamento da lógica do drama fechado. As cenas construídas não são desprovidas de representação, porém não são dominadas por sua lógica. Importa menos o conteúdo da peça e mais o modo como ela se configura: repleta de ruídos, com cenas que se chocam umas contra as outras, com signos diversos produzindo efeitos variados.

O embate estético, que é também político, desferido por Flávio pode ser visto no conjunto de sua obra. As percepções, anotadas em livros, em entrevistas e em artigos publicados na imprensa paulistana e carioca nas décadas de 1930 e 1940, são de extrema importância, pois revelam o questionamento moderno da arte presente no pensamento e nas proposições do autor. Seus textos soam com uma pertinência surpreendente se comparados às correntes modernas do pensamento artístico e, ao mesmo tempo, totalmente estranhos se confrontados com a realidade teatral brasileira que os cercavam.

---

[15] BILAC, Olavo, apud FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais*: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 676.

Ao mesmo tempo em que declarava que "as forças democratizantes do mundo" apontavam para a necessidade de que as casas abandonassem "seus trajes agressivos de fortaleza" e estabelecessem um contato mais intenso com o mundo ao seu redor, assumindo as novas noções de coletividade determinantes para a arquitetura moderna – "a famosa fórmula britânica *home sweet home* cai em desuso: a morbidez que movia esse culto ao lar desaparece; mal restam hoje as cinzas dos deuses defuntos dos lares"[16] –, Flávio enxergava a necessidade do teatro de estabelecer um diálogo mais amplo e efetivo com a sociedade. Para tal fim tornava-se urgente que a cena se voltasse para temas que fugissem da esfera privada, da família e de seus respectivos dilemas.

Seguindo o mesmo raciocínio, percebia a importância de quebra de horizontes expectativos para a realização de uma arte realmente frutífera. Defendia a frustração dos espectadores habituados a um teatro para agradar e, em troca, construía um convite efetivo de participação destes nos meios de produção da obra de arte.

> A arte "chapa", a arte que agrada ao espírito médio e que vende com facilidade, é sempre ruim. Um dos melhores testes para determinar se um artista é ruim ou bom é observar se ele está ou não vendendo seus quadros. Pondo de lado questões de moda e outros fatores de influência secundária, aquele que mais vende e que mais cai no agrado do público é quase sempre o pior e o mais medíocre de todos. (Isto naturalmente não quer dizer que todos os artistas que não vendem os seus quadros sejam bons artistas e nem que todos os que vendem sejam medíocres)[17].

Desse modo, Flávio de Carvalho ecoava trágicas inquietações estéticas do seu tempo e caminhava em oposição ao que era consensualmente considerado primordial para a construção de um teatro nacional. Entre tantas ambições, lutava para desarmar a percepção embotada, as velhas crenças, os dogmas infligidos ao fazer artístico: "À medida que a pintura se torna mais pintura, o valor "assunto" diminui. (...) o assunto, que é uma concretização visual de uma história, não se acha presente, ou quase, na obra do artista contemporâneo"[18].

---

[16] CARVALHO, Flávio de, apud LEITE, Rui Moreira, op. cit., p. 86.

[17] Idem. A única arte que presta é a arte anormal. *Diário de São Paulo*, 24 set. 1936. In: MATTAR, Denise, op. cit., p. 71.

A percepção da falta de importância do "assunto" na obra, como compreendia Flávio, corresponde a um desdobramento que atinge a arte desde o fim do século XIX, e permanece como premissa radicalizada até os dias de hoje. No caso da pintura, no lugar da ilusão do espaço tridimensional e da organização de um assunto, surge a realidade das cores, a materialidade do processo de criação. O assunto principal da arte moderna torna-se o próprio fazer artístico, a análise, a autorreflexão.

> O projeto moderno, convém lembrar, representou um esforço duplo e contraditório: matar a arte para salvá-la. Questão de sobrevivência – ou pensar a inteligência negativa de si mesma ou correr o risco de morrer despercebida do tumulto de um mundo anônimo e feroz[19].
>
> [...]
>
> A técnica deixa de ser meio expressivo do sujeito. Ao contrário, passa a ser necessidade objetiva de os artistas dominarem uma racionalidade profunda e generalizada para acompanhar as determinações do sistema cultural. Necessidade de investigar o seu campo de atuação ao nível da consciência crítica[20].

A pintura moderna devia, portanto, ser compreendida como uma estruturação própria e nova. O que, obviamente, não significa que ao se voltar para a autonomia da linguagem a arte se desvincule do interesse pelo indivíduo ou pelo processo histórico que o rodeia. Trata-se, antes, de uma nova visão: no lugar do desenho bem-feito, surge uma arte que quer revelar o processo de construção da pintura, e colocar em questão a função do artista e o papel do espectador.

Nos retratos produzidos pelo artista, através de pinceladas vibrantes e cores fortes, assinalava a tentativa de mostrar o que estava por trás da fisionomia, trazer à tona regiões profundas da psique. Por isso, Mário de Andrade, ao ver o seu retrato feito por Flávio, reagiu com espanto:

---

[18] CARVALHO, Flávio de. A luta nos domínios da arte. *O Cruzeiro*, 2 abr. 1938. In: MATTAR, Denise, op. cit., p. 76.

[19] BRITO, Ronaldo, op. cit., p. 75.

[20] Ibidem, p. 80.

> Quando olho para o meu retrato pintado pelo Segall, me sinto bem. É o eu convencional, o decente, o que se apresenta em público. Quando defronto o retrato feito pelo Flávio sinto-me assustado, pois vejo nele o lado tenebroso de minha pessoa, o lado que eu escondo dos outros[21].

O artista declarava que, ao desenhar, no lugar da representação fiel, perseguia as emoções da figura humana. As pincelas largas e encorpadas, as cores intensas buscavam a apreensão de gestos reveladores dos retratados e acabavam por sugerir em seus espectadores efeitos também diversos.

No caso do teatro, desaparece a ideia de representação do mundo, através de ações desencadeadas no presente contínuo. A vida ativa no presente cede espaço à vida onírica na lembrança e na utopia[22]. O interesse em tratar de problemas que fogem da esfera privada se intensifica, como também se aprofunda a mistura de linguagens. O teatro moderno não somente supera a estrutura da lógica da peça bem-feita, como em seu decorrer radicaliza suas proposições advindas a partir da crise do drama.

No texto de *O bailado do deus morto* desaparecem os princípios e o ordenamento da fábula, as cenas são apresentadas sem obedecer à lógica do encadeamento causal, cada cena rompe com a anterior e a narrativa avança através de golpes sonoros e perceptivos. Esta configuração cênica apresentada pelo Teatro da Experiência surgia de forma contrária às expectativas com as quais o público costumava encarar os textos dramáticos, e resultava numa experimentação nova para a qual ainda não havia regras gerais de análise.

É difícil acreditar que Flávio de Carvalho e suas elucubrações estéticas ocorressem ao mesmo tempo em que o teatro brasileiro via-se representado, principalmente, pelas comédias de costumes de sucesso nos palcos das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Flávio representava um pensamento marginal, considerado um excêntrico pelos seus contemporâneos. Nesta *contramão* em que se encontrava, descobrimos estímulos para compreender a história do teatro brasileiro, revista através não da constatação do que aconteceu, do que subiu aos palcos com sucesso de público e respaldo da crítica, mas do resgate de dados de um teatro propositor de embate estético submetido a sucessivos vetos.

---

[21] ANDRADE, Mário de, apud LEITE, Rui Moreira, op. cit., p. 79.

[22] SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 91.

DISPOSIÇÃO PALCO/PLATEIA AO LONGO DA HISTÓRIA: LUGAR E PAPEL DO ESPECTADOR[1]

Luiz Cláudio Cajaiba Soares

As mudanças arquitetônicas dos espaços destinados às encenações teatrais, especialmente no que se refere aos palcos e às plateias, que tiveram início com as encenações de tragédias e comédias gregas continuam se desenvolvendo e se modificando até hoje.

A estrutura das artes cênicas, desenvolvida pelos gregos, determinou os princípios básicos da relação espetáculo/espectador que vigoram até hoje, principalmente no que se refere à arquitetura teatral.

O Epidauros (Figura 1), um dos primeiros teatros gregos, que sucedeu o teatro de pedras de Dionísio, construído numa montanha ao ar livre no ano aproximado de 300 a.C., em Atenas, com capacidade estimada para 6.200 pessoas, já continha palco (skene), proscênio (proskenio), rampas (rampe), corredores de acesso (parodoi), orquestra (orchestra) e fundo de cena (thyromata).

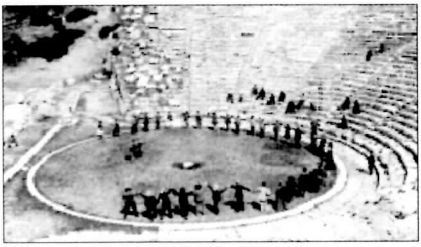


Figura 1
Foto aérea das ruínas do teatro Epidauros, Grécia.

Algo nestes teatros até hoje chama atenção e impressiona a vários arquitetos, historiadores e profissionais de teatro: sua perfeita acústica.

Em locais estrategicamente construídos, que possibilitava ao espectador escutar cada palavra, mesmo que sussurrada, em qualquer lugar onde se encontrasse, estes teatros já nasceram, especialmente por este aspecto, envoltos em grande respeito ao público. A escolha dos locais levava em conta o sentido do vento que vinha do mar em locais fora da cidade.

---

[1] Este artigo foi elaborado a partir da leitura e tradução da obra original em língua alemã e as ilustrações também foram extraídas da mesma obra: KINDERMANN, Heinz. *Bühne und Zuschauerraum*, Komissionsverlag der Österreichische, Akademie der Wissenschaften, Wien: 1963.

A tecnologia ali empregada, por mais simples que fosse, ia de encontro a uma forma de atenção especial aos primeiros diletantes das artes cênicas.

O Epidauros sofreria uma expansão de sua capacidade para 12.300 lugares e modificações no espaço destinado à encenação, mas nada tão significante, principalmente se comparado ao que se seguiria durante o império romano, onde os teatros já se incorporavam à paisagem urbana.

Concebido de forma circular na Grécia, onde a plateia ocupava três terços deste círculo, as construções dos teatros romanos reduziram a plateia a um semicírculo (Figura 2).

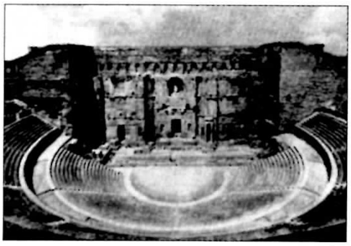


Figura 2
Interior do teatro romano de Orange.

Heinz Kindermann (1963), em publicação ilustrada dedicada a este assunto, aponta as principais modificações operadas nos palcos romanos em comparação aos palcos gregos, feitas por Bieber. São elas:

GRÉCIA	ROMA
A orquestra era circular	A orquestra era semicircular
Palco e orquestra eram separados	Palco e orquestra eram ligados
O palco era alto e sem profundidade	O palco era baixo e profundo
O proscênio tinha arcos e enfeites pintados	O proscênio tinha um frontal enfeitado com nichos e pequenas estátuas
No palco encontravam-se aberturas com cenografia pintada ao fundo	No palco havia suntuosos e arquitetônicos cenários
A passagem para a orquestra (e público) era aberta e descoberta. Os lugares para os sacerdotes se encontravam na primeira fila	A passagem para a orquestra era lateral e coberta. Sobre esta cobertura encontravam-se camarotes para os mecenas, senadores, etc. e alguns espectadores privilegiados podiam ter seu lugar no espaço da orquestra

GRÉCIA	ROMA
As diferentes estirpes sentavam em setores separados de uma mesma fila, porém em lugares com as mesmas características	As diferentes classes tinham lugar em diferentes filas, separadas por barreiras
A passagem para todos os espectadores se dava pela orquestra e seguia para as escadarias	Havia diferentes entradas, escadas cobertas e descobertas, abertas ou reservadas
A plateia era construída numa encosta montanhosa e não tinha fachada	Havia alguns teatros em encostas, mas a maioria era construído em níveis planos com altos muros de proteção, ricas fachadas, galerias de arcos e às vezes altares no ponto mais alto da construção

(Bieber In: KINDERMANN, op. cit., p. 12.)

As transformações promovidas pelo teatro romano já vinham carregadas de aproximações na relação palco/plateia e já denunciava o grau de sedução e provocação que um exercia sobre o outro e vice-versa.

Apesar das inúmeras diferenças que se podem apontar entre as diferentes épocas, para Kindermann (id.) a adoção dos fundamentos da disposição de palco e plateia do teatro antigo, pelo teatro alemão da idade média, é fato mais que evidente.

As encenações nas praças e mercados, em palcos distribuídos em círculo, sobre os quais se representavam repetidamente as paixões, retomaram a disposição circular em torno da cena, característica do teatro grego. Mas desta vez o público estava aproximado e unificado pela fé, e se deslocava com as figuras divinas, sagradas para diferentes espaços a eles destinados – exatamente como se supõe ter acontecido na paixão de cristo – andando, sofrendo, "morrendo", glorificando-se e "ressucitando-se" com a sacra representação.

A busca pelo paraíso perdido, pela remissão dos pecados, a ameaça de queimar no inferno, entre outras razões, unificavam público e plateia, através da fé e do medo.

Estas características também são verificáveis nas encenações das paixões em palcos itinerantes sobre rodas e nas encenações do teatro da moralidade e do castelo da perseverança, na Inglaterra do século XV.

Atravessando-se o portal que separa a Idade Média dos novos tempos, passando pela esfera do Humanismo e da Renascença, perceber-se-á, como aponta Kindermann, que apesar do empenho em se resgatar o conhecimento da era antiga, quase não há registros da disposição circular outrora predominante.

Uma ilustração da biblioteca de arsenais em Paris, datada do início do século XV, descreve uma disposição circular, porém diferente do modelo grego: em um púlpito coberto, Calliopius (espécie de ator da época) lia textos dramáticos, enquanto sua narração era acompanhada pela pantomima dos *Joculatores* mascarados e por flautistas. O público, em pequeno número, se acomodava em torno do púlpito, numa atmosfera bem intimista (Figura 3).

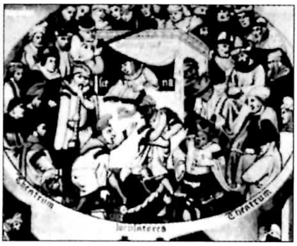


Figura 3
Miniatura de Terence des Dues.

Outra ilustração (Figura 4) relacionada a Lyon Terenz, de 1493, descreve um palco na Itália, com proscênio, cabines e várias portas, com o público agrupado e distanciado em três galerias à frente.

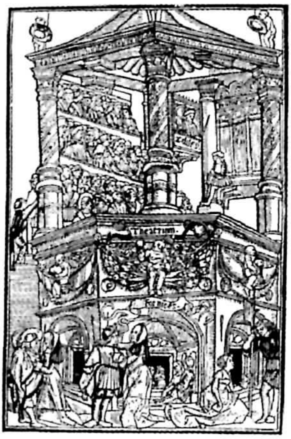


Figura 4
Teatro Antigo, por Badius.

Do século XVI, em Cambraia, na Itália, há uma ilustração (Figura 5) que mostra um primitivo palco itinerante armado ao ar livre, que continha tochas em cada um dos cantos frontais para sugerir as cenas noturnas, mesmo sabendo-se que a representação só ocorria à luz do dia. Com apenas uma cortina simples ao fundo, estes palcos/tablados também permitiam a visão do público pelas laterais, mas guardando as características de confrontação entre público/plateia e não mais a circular.

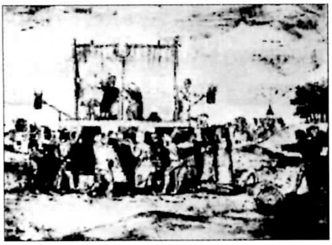


Figura 5
Pintura associada a Louis de Caullery, ca. 1598, Bib. Cambrai.

Essa estrutura permaneceu em todo o período áureo da Commedia dell'arte e estendeu-se até o sec. XVIII, como mostram ilustrações do *Théatre de la Foire* de Paris (Figura 6).

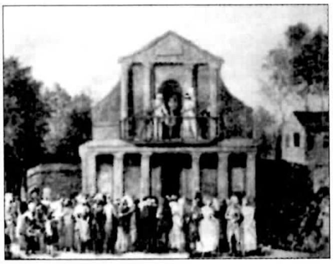


Figura 6
Saint Laurent.

Mas o período renascentista não experimentaria apenas este tipo de construção, que poderia ser considerada "ingênua", principalmente se comparada à estrutura grega/romana de disposição palco/plateia.

De 1584, em Vicenza, na Itália, o Teatro Olímpico reflete a estrutura dos teatros romanos, mas com auditório oval, ricos portais, *orchestra* utilizada por músicos, paredes do palco arquitetadas em três níveis, teto com nuvens pintadas para lembrar os teatros abertos e iluminação natural através das janelas de fundo.

O projeto de Serlio (Figura 7), datado de 1545, também mostra um palco em dois níveis com a parte frontal plana e a de trás inclinada, cenários de fundo pintados em perspectiva, e entre o palco e a *orchestra* (onde se situavam os lugares de honra e não mais os músicos como outrora), um proscênio que deveria permanecer livre para manter a distância entre o mundo real e o mundo representado.

Em Paris, 1581, o palco construído para a representação do *Ballet Comique de la Reine,* a propósito das comemorações das núpcias do Duque de Joyeuse com Margarethe von Lothringen, foi concebido de forma retangular, com capacidade para 10 mil espectadores (Figura 8). O meio da "sala" era destinado ao palco/carroça e aos dançarinos, enquanto o cenário era erguido em um dos lados, de forma cúbica e ricamente ornamentado em perspectiva.

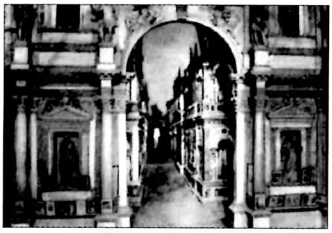


Figura 7
Teatro Olímpico.

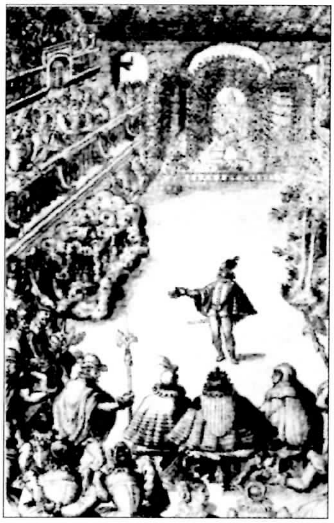


Figura 8
Desenho do libreto de Balthazar Beaujoyeux.

Isso delegava à cena uma forma mista de disposição, sucessiva e também simultânea.

Também com lugares especias destinados à nobreza, o público comum era mantido a certa distância, tendência que se pode verificar em outros palcos franceses e que permaneceu até o século XVII, como comprovam os registros históricos da Sala de Teatro do Petit-Bourbon, de 1635.

Os teatros londrinos que abrigavam as encenações de Shakespeare e de seus contemporâneos, como se pode verificar atualmente no reconstruído *Globe-Theatre*, seguiu a tendência já estruturada pelos palcos do Castelo da Moralidade, mas substituiu a forma circular pela forma octogonal (Figura 9).

Balaustradas nas galerias frontais próximas ao palco eram a forma de proteger os atores do público temperamental. Os palcos ingleses eram divididos em céu, terra e inferno, localizados em diferentes níveis espaciais e em diferentes galerias. Igualmente complexa era a destinação das diferentes galerias na plateia, obedecendo a certa hierarquia, com lugares específicos para jovens, mulheres, intelectuais, etc.

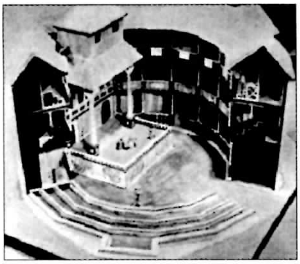


Figura 9
Desenho de Richard Southerns.

Mas como alguns historiadores advertem, tal estrutura permitia ao público ver e ser visto, o que consiste num importante aspecto: paro os espectadores, assistir ao que e se passava em cena era tão importante quanto assistir a sua própria participação, a sua própria reação.

O teatro profissional da Europa viveu, através desta disposição polar de palco e plateia, uma ruptura e uma reestruturação de procedimentos éticos e políticos, ao tempo em que influenciava fortemente o repertório e a forma de representação.

Tamanha forma de ação/reação de espectadores só é identificada, na história do teatro, no período elisabetano.

Mas o "palco italiano", como hoje é conhecido, não tardaria a aparecer: Sua estrutura já vinha se esboçando através da disposição de confrontação, mas só se consolida na era barroca.

Os portais de cena e arcadas da maioria dos palcos refletiam toda a opulência possível, em enormes dimensões.

A apresentação de *O doente imaginário,* de Moliére, em 1674, no teatro do castelo de Versailles, já utilizava essa disposição, cuja tendência passaria a ser predominante em toda a Europa e posteriormente no mundo (Figura 10).

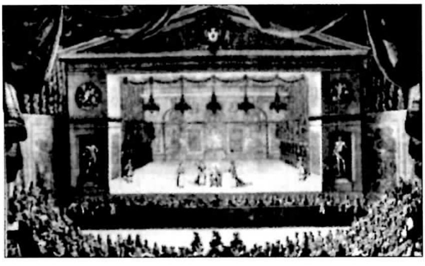


Figura 10
Desenho de Cena de Jean Lepautre.

Dando continuidade a também predominante separação hierárquica, a participação do público na representação da vida dos heróis, da nobreza representada nas tragédias e comédias, passou a ser praticamente regida pelos nobres presentes e bem acomodados em seus privilegiados camarotes à frente e nos proscênios laterais.

A manifestação da plateia formada pelos não nobres, muitas vezes deveria estar de acordo com a reação dos nobres. Se o rei risse em alto e bom tom de alguma ação mostrada em cena, o público estava autorizado, ou talvez até "obrigado" a fazê-lo também. Caso contrário se poderia incorrer em gafes e ferir certos princípios, certas regras de comportamento, ofensivas ao rei. Rir de algo que o rei não achava engraçado poderia trazer más consequências.

A aristocracia do período de Luiz XIV impunha, assim, um conceito de disposição e comportamento muito distante dos praticados no período shakespereano, no qual as plateias manifestavam-se com total liberdade e veemência.

Contribuindo para a consolidação do "palco italiano", a casa de ópera de Viena, de 1668, foi construída com o objetivo de se tornar o teatro imperial do mundo.

O palco de grande profundidade e largura permitia a presença de até mil atores em cena e a troca de cinco cenários, como é descrito nos registros da encenação da ópera *Pomo d'Oro,* de Cesti, com decoração (cenografia) de Burnacini, que inaugurou o teatro. Para o imperador, entusiasta do teatro, ao invés do camarote comumente construído ao lado do proscênio, ergueu-se um pódio elevado na primeira fila, que por sua vez estava localizado mais próximo ao palco, encurtando assim a distância física entre palco/plateia.

Esta distância entre palco e plateia, que era comum em outras construções da época, foi apelidada por alguns historiadores de "terra de ninguém". O apelido se refere também à disputa quase bélica travada entre os espectadores no momento de escolha dos assentos.

No período rococó, os teatros, além de contarem com a ação dos pintores da época – seguindo a tendência decorativa do período barroco, porém amenizada – outras importantes modificações são verificadas, como o desenvolvimento de teatros em forma de ferradura ou de sinos, e a consolidação da aproximação entre palco/plateia que algumas construções do período barroco já haviam esboçado.

Além disso, a construção de teatros com menor capacidade de público imprime uma atmosfera mais intimista e, em alguns teatros particularmente, se restabelece a proximidade entre palco e plateia, outrora praticada, como nesta visão de um teatro espanhol, da metade do século XVIII.

O público vai retomando assim a sua participação: volta a se manifestar com entusiasmo durante e após as representações; conquista preços menores para os ingressos através de reivindicações; passa a eleger determinados intérpretes privilegiando suas apresentações; enfim, impõe com autonomia seus desejos.

Alguns autores associam o início da redemocratização do teatro ocidental a este período, quando as arquiteturas teatrais passam a abrigar um público predominantemente burguês. Eles passam a exigir boa visão e boa acústica, o que até então tinha sido privilégio de poucos nas construções antigas.

Entre alguns exemplos dessa reforma, Kindermann (1963) aponta a abertura da ópera de Paris, em 1875, onde os camarotes não possuiam mais paredes de separação, as galerias laterais eram abobadadas como a boca de cena e, a plateia do térreo, mesmo ao final, localizada sob os camarotes, desfrutava uma boa visão e uma boa audição do espetáculo.

Um ano após, na Alemanha, Richard Wagner, junto com o arquiteto Brueckwald, empreendeu o *Festspielhaus,* em Bayreuth, que possuia um duplo proscênio incluindo-se o fosso para a orquestra e a plateia semicircular em nível elevado a cada fileira.

As encenações das obras de arte total (*Gesamtskunstwerk*)[2], realizadas neste novo e revolucionário espaço pareciam atender plenamente aos anseios dos espectadores burgueses. Ainda hoje em atividade, o teatro abriga o Festival Anual de Bayreuth. Concorridíssimos, os festivais costumam juntar uma verdadeira legião de fãs para as reencenações das obras de Wagner, que disputam os ingressos com até dois anos de antecedência. O público é constituído basicamente por pessoas de alto poder aquisitivo.

Outras construções de teatro na Europa reproduziram o modelo wagneriano e especialmente na Alemanha as inovações se multiplicavam, alimentadas pelo entusiasmo da burguesia em ascensão, que logo mudaria de forma determinante o destino da Europa.

---

[2] Em aulas ministradas para a disciplina Processos de Encenação, no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, em 2004, o professor Ewald Hackler referiu-se a um ensaio dedicado ao assunto, do escritor Thomas Mann, no qual ele esclarece que o teatrólogo alemão reintroduz o procedimento utilizado no período barroco, quando os espetáculos incluíam a poesia, a música, a dança e as artes plásticas. Estes eventos, denominados por Wagner de obra de arte composta (*Gesamtskunstwerk)* tinham por finalidade envolver o espectador de forma que se assemelhava a uma hipnose. Apesar das críticas que sofre até os dias de hoje, não se pode deixar de admitir que Wagner radicalizou o modelo estético-teatral de sua época, por promover de forma intensa a separação entre palco e plateia. A introdução do fosso para a orquestra, de cortinas internas, o *black-out* total da plateia que se tornara possível com o a utilização da luz elétrica, de efeitos especiais, entre outros aspectos, favoreciam a encenação da "ópera como celebração".

A teatróloga Erika Fischer-Lichte[3] também se refere ao inovativo modelo de teatro construído a partir da iniciativa de Richard Wagner, que teve sua inauguração em 1876.

Georg Fuchs, um dos críticos do projeto de Wagner, desenvolveu seu próprio projeto com Max Littmann e construiu o *Münchner Künstlertheater*, em 1908. A reaproximação do público com o palco, no projeto de Fuchs, se dava através do proscênio anfiteatral. Além disso, o palco foi dividido em três partes: um alto e largo proscênio, um palco principal, também alto e um palco de fundo.

O desejo de oferecer melhores condições aos espectadores foi ganhando espaço entre os vários encenadores da época. Max Reinhardt, após a primeira guerra mundial, já estabelecido como um bem sucedido encenador na Alemanha, junto com o arquiteto e proprietário de um circo em Berlim, Hans Poelzig, planejou um palco/arena com capacidade para 3.200 espectadores.

Em 1927, Walter Gropius concebeu o projeto de um teatro político proletário para Erwin Piscator, com sofisticados recursos que permitiam modificações e transformações do mesmo teatro, em teatro arena, com proscênio móvel, palco profundo e até mesmo sua utilização como cinema (Figura 11).

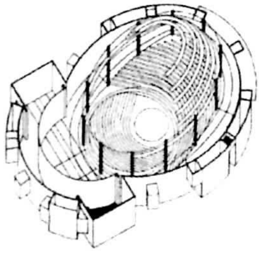


Figura 11
Projeto do Teatro Total de Walter Gropius, 1927.

Artaud, na França, concebeu um desprentensioso teatro em forma de círculo, com um palco em torno do público, que por sua vez teria lugar no centro da sala e se moveria em cadeiras giratórias[4].

Estes são apenas alguns exemplos dentre os mais relevantes do teatro europeu, que contribuem para a reflexão do papel do espectador. Certamente a história do teatro mundial contém vários outros.

---

[3] FISCHER-LICHTE, Erika. *Die Entdeckung des Zuschauers*, Francke Verlag, Tübingen/ Basel: 1997.

[4] Idem, p. 18-19.

Muitos destes projetos, contudo, não foram concretizados por falta de recursos. Porém, os projetos arquitetônicos revelavam um espírito extremamente inquieto e a vontade de "reanimar" o espectador.

Os projetos cenográficos, contudo, de realização mais plausível, se aventuravam por áreas nunca antes exploradas:

Max Reinhardt e Meyerhold utilizaram rampas, plataformas, encenaram em igrejas, em circos, sempre privilegiando a unificação entre palco e plateia.

Meyerhold, na montagem de *A terra se ergue* (*Die Erde bäumt sich*), em 1923, influenciado pela disposição característica do teatro *Kabuki,* abriu espaço entre a plateia para permitir a entrada de um caminhão. Mas, o empreendimento foi mal sucedido, pois o barulho dos motores e a fumaça exalada incomodavam muito ao espectador. Além disso, trazia o risco de acidentes[5].

Os encenadores do utópico movimento proletário que dominava a Europa na mesma época sempre buscaram um espaço ideal para as encenações, fossem em fábricas, praças ou terraços, propondo também, dessa forma, inovações na relação palco/plateia.

O princípio biomecânico desenvolvido por Meyerhold como método de treinamento de seus atores, hoje considerado um dos métodos precursores da arte do ator no sec. XX tinha, entre outros, o objetivo de apoiar e destacar as novas estruturas da arquitetura dos palcos, desenvolvidas com a clara intenção de "atingir" o espectador.

Artaud pensava a ação do ator como um hieróglifo que levasse preciosos símbolos à cena e atingisse o inconsciente do espectador. Numa tentativa de "combater" o uso ocidental da palavra característica do teatro burguês, em sua encenação de *Les Cenci* (1935), ele instalou 4 caixas de sons nos quatro cantos da sala de apresentação e reproduziu sons incomuns (como gemidos, rangidos, gritos, etc.). A baixa qualidade da gravação e reprodução foi um dos argumentos utilizados pela crítica para registrar a insatisfação dos espectadores e o fracasso da encenação.

Os movimentos políticos que dominaram a Europa antes da Segunda Guerra, sejam eles fascistas ou stalinistas, interromperam os experimentos *dos* vários artistas dos movimentos de vanguarda. Porém, na retomada da investigação interrompida pela Segunda Guerra, se pode identificar ainda a influência destes movimentos.

Os experimentos outrora recebidos com estranhamento e curiosidade pelo público iam se tornando comuns e ganhando aceitação. Dessa forma, o espectador contemporâneo herdou uma gama de possibilidades que o permite permanecer em seu estado "letárgico" através da fruição de encenações consideradas tradicionais, ou ser completamente arrebatado, mobilizado, provocado, através de encenações investigativas/experimentais.

---

[5] Op. cit., p. 20-21.

Hoje são inumeráveis os locais onde se apresentam as diferentes encenações e consequentemente, os diferentes modos de recepção: na rua, em circos, fachadas, janelas, ruínas, quartos, montanhas, cemitérios, rios, praias, fábricas abandonadas, num vagão de trem, num bar, hospitais, ou seja, não existe de antemão um lugar onde o teatro não possa ser encenado. Assim, como destaca Fischer-Lichte[6], "do espectador contemporâneo exige-se não somente sua atividade como também sua criatividade".

A relação espetáculo/espectador no teatro segue sempre recheada de inovações. E assim como reflete os acontecimentos mais remotos, deixa-se também seduzir pelas demandas da contemporaneidade.

---

[6] Ibidem, p. 34.

DRAMATURGIA DE VIDA DE GALILEU: CAMINHOS DA PESQUISA TEÓRICA NA CONSTRUÇÃO DA CENA TEATRAL BRECHTIANA

Luiz Humberto Martins Arantes

As obras artísticas e literárias, longe de quaisquer determinismos, possuem uma intrínseca relação com o tempo, primeiramente com o tempo que as tornaram possíveis, depois com outra temporalidade, qual seja, a noção de tempo interno, de tempo da narrativa. Mas há, ainda, uma outra noção temporal, a instância do leitor que apreende e resignifica. Mas, no caso da dramaturgia teatral, nota-se um outro componente, qual seja, o momento da ação teatral e de sua recepção. Esta ideia tem norteado o trabalho de análise dramatúrgica da peça *Vida de Galileu*, de Bertolt Brecht. Escrita no final da década de 1930, em plena ascensão nazista, mas que lança um olhar à distante renascença italiana, por volta de 1610[1].

Faz algum tempo que o trabalho de apoio dramatúrgico, historicamente conhecido como dramaturgista, deixou de ser um simples acompanhamento de processo de montagem que faz, portanto, o percurso de ida e volta, entre biblioteca e sala de ensaio. Foi imbuído desta percepção que nos envolvemos no percurso de estudo e pesquisa da obra *Vida de Galileu*[2], de Bertolt Brecht[3].

Antes, porém, de qualquer imersão na narrativa proposta por Brecht há que se verificar o contexto próprio de escrita deste texto, suas motivações externas, que aqui consideramos tão importantes para o enredo que Brecht iria construir no final da década de 1930. Pois é justamente este o contexto inicial que incentivou o dramaturgo alemão a começar a pensar a tematizar, em termos dramatúrgicos, a vida deste homem que se tornou uma das referências da ciência moderna: Galileu Galilei[4].

---

[1] BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.

[2] BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. v. 6.

[3] Este texto faz parte de um amplo projeto de pesquisa intitulado *Teatro e ciência: Vida de Galileu*, desenvolvido no curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, conta com apoio da Fapemig (Fundação de Amparo à Pesquisa do estado de Minas Gerais), coordenado juntamente com a Prof.ª Yaska Antunes. Em sua estreia possuiu a seguinte ficha técnica de elenco: Ana Flávia Felice, Breno Maia, Cássio Machado, Kalassa Lemos, Lilia Pitta, Narlo Rodrigues, Umberto Tavares, Valéria Gianechini. Outros detalhes podem ser acessados em: <http://www.teatroeciencia.blogspot.com>.

É de amplo conhecimento que a década de 1930 marca, no plano político, a ascensão do nacionalismo nazista na Alemanha. Claro que muito se argumenta que a subida de Hitler ao poder foi resultado de amplo apoio político, inclusive de considerável apoio da população alemã, por meio do voto e do apoio cotidiano às políticas hitleristas.

Assim sendo, não se pode desconsiderar que o texto de Brecht apresenta-se como interlocutor deste contexto, uma vez que traz para o enredo concepções de política, ciência e universidade que divergiam das plataformas políticas nazistas para estas áreas.

Outro componente contextual que merece ser salientado para as outras escrituras desta peça, ao longo da década de 1940, é a viagem, ou exílio, de Brecht nos Estados Unidos da América. Será neste país que Brecht tentará levar uma nova vida, procurando, inclusive, readaptar-se em termos de opções de conquista da sua subsistência e trabalho. Tarefa nada fácil, pois as dificuldades de inserir seus trabalhos de roteirista no "status quo" hollywoodiano levaram Brecht a repensar também a estética e roteiro de *Vida de Galileu.* Pois foi em solo norte-americano que Brecht se viu frente às novas condições de produção de suas pesquisas e, além disto, teve de se confrontar com os patrulhamentos impostos pelo macarthismo, isto é, a "inquisição" contemporânea também estava dada.

Estas duas circunstâncias contextuais – alemã e norte-americana – são chaves importantes para decifrar a trama composta por Brecht neste texto que nos remete à renascença italiana de 1570 em diante.

A Renascença é, historicamente, um período bastante revisitado, em termos artísticos a pintura de Michelangelo tornou-se obra ícone do período. O teatro shakespereano traz os ventos da renovação daquele tempo, que já sopravam do outro lado do Canal da Mancha. Mas na Itália, a presença do Vaticano, impunha-se como uma força de poder sobre as províncias – fragmentação que lembra as antigas cidades estados que o mundo grego herdou ao ocidente – as quais tentavam contrabalancear as políticas públicas para as universidades que surgiam com o respeito às lógicas sagradas do catolicismo.

O Galileu "real", homem que viveu de 1564 a 1642 foi um homem que tentou equilibrar-se, até quando pode – entre estes dois mundos: cientista, pesquisador e funcionário de importantes universidades, mas também católico devoto de sua fé. Mas nem tão obediente assim às diretrizes aristotélicas para a ciência e para a astronomia que a Igreja Católica defendia como válidas.

---

[4] BORNHEIM, Gerd. *Brecht*: a estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

Os anos de 2009 e 2010 têm sido lembrados como importantes datas para se celebrar os quatrocentos anos da 'invenção' do telescópio de Galileu, mas pouco tem se lembrado que o cientista que viveu a Renascença no máximo fez alguns ajustes neste instrumento. Mais que isto, as biografias que tem saído no mercado editorial, como por exemplo 'Galileu Anticristo' tem procurado reforçar a imagem de um Galileu empreendedor, que criou inovações para as forças armadas e para o desenvolvimento da indústria. Longe, portanto, da ideia de um homem indignado com as teorias de seu tempo e que, por isso, constrangeu as ideias da principal instituição de seu tempo: a Igreja Católica.

> (...) devemos lembrar que, além de ser um grande cientista e de ter aguçado sentido prático, Galileu era um *empresário hábil*, que sempre mantinha um olho voltado para as *grandes oportunidades*. Confiava em patrocínios, fossem os que a universidade lhe providenciava ou o apoio de um político rico, e provavelmente sabia que não precisava gastar sua dedicatória com um doge eleito. Em primeiro lugar, ele já tinha bons contatos com a alta hierarquia veneziana e já era visto como um importante cientista. Em segundo, embora estivesse feliz em seu cargo, Galileu sabia que essa situação poderia se modificar e que, depois do papa, os homens mais poderosos da Itália era os Médici, a família mais proeminente de sua terra natal[5].

Não se pode pensar Galileu apenas a partir do superlativo gênio, é preciso considerar que ele se insere numa tradição de cientistas que já haviam deixado importantes contribuições ao campo no qual Galileu irá se inserir. Um exemplo disto é a enorme publicidade que se deu ao seu telescópio, que hoje já se sabe, foi tão somente uma 'invenção' que reelaborou um instrumento já existente, mas que sem ele teriam sido mais difíceis suas pesquisas sobre as luas de júpiter e sua teoria heliocêntrica.

> Da parte de Galileu, a militância pró-heliocentrismo fundava-se na observação minuciosa, embora com incorreções pontuais, dos satélites de júpiter, das crateras da Lua, das manchas solares, das faces de Vênus, etc. Aquelas constatações, através de telescópio, que incluem uma "perigosa" retomada das teses de Copérnico, não agradariam em nada a cúpula da Igreja. Logo, quem

---

[5] WHITE, Michael. *Galileu anticristo* – uma biografia. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2009, p. 107. (Grifos nossos.)

seria observado atentamente pelas "lentes" católicas seria Galileu. A Inquisição pôs de sobreaviso seus analistas e "censores"[6].

E foi por passar a desconfiar do modelo ptolomaico e da filosofia aristotélica que Galileu começou a ganhar a desconfiança das elites episcopais do período. Seu livro *Diálogos* foi considerado pelo Papa Urbano VIII como um insulto às concepções de ciência e astronomia entendidas pela Igreja como corretas. Chamado pela Inquisição foi pressionado a rever suas ideias transformadoras para o período, consequentemente teve que abjurar.

> A ideia de Copérnico virou a de Ptolomeu de cabeça para baixo. Copérnico, assim como Alfonso, considerava o sistema de Ptolomeu muito complicado. Sua hipótese foi a seguinte: suponhamos que o sol está em repouso e a Terra tem um duplo movimento – a saber, que ela gira uma vez por dia em torno de seu eixo, e uma vez por ano em redor do sol. Bastante simples, como se vê[7].

Em meados do século XX, o alemão Bertolt Brecht viu nesta história de vida um interessante roteiro teatral, não tão exatamente tal como ela aconteceu, pois passaram se muitos anos, séculos, e os filtros do tempo permitem que se lance outros olhares sobre os fatos e as vidas do passado, e com Brecht também foi assim.

O Galileu de Brecht é antes de tudo um homem demasiadamente humano. Um homem que come e que se veste em cena, que fala alto, portanto, cheio de idiossincrasias. Também está ali presente o Galileu cientista, curioso e pleno, seja na busca pelo conhecimento novo seja por viver a vida e seus prazeres. Esta é uma das grandes particularidades do Galileu de Brecht: um personagem complexo, carregado de virtudes e vícios[8].

Em nosso processo de pesquisa não se tem esquecido os impactos que a peça de Brecht já provocou ao longo de quase sete décadas de escrita e divulgação[9]. Neste sentido, uma pesquisa visual acerca de outras montagens tem sido muito importante. Surgiu assim, a clássica encenação de Giorgio Strehler, na década de 1960[10], com o Piccolo Teatro de Milão, as quais podem ser acessadas em: <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDspettacolo=134&provenienza=1>.

---

[6] AURÉLIO, Daniel Rodrigues. *Einstein & Galileu* – vida, obras, teorias e invenções dos grandes gênios da história. São Paulo: Universo dos livros, 2009. p. 25-26.

[7] HELLMAN, Hal. *Grandes debates da ciência.* São Paulo: Unesp, 1999. p. 26.

[8] ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Buriti, 1965.

[9] ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

[10] DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

No Galileu de Giorgio Strehler é visível a preocupação com a espacialidade única. As fotografias transparecem uma cena grandiosa, característico da década de 1960, período em que o conceito de encenador projetava sua força e já estava bastante consolidado e, consequentemente, a ideia da cena como "trabalho autoral" impunha-se como presença significativa.

De crucial importância foram também as imagens e depoimentos do Teatro Oficina e a montagem dirigida por José Celso Martinez Corrêa de 1968, disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/ael/teatroficina/index.php?num_galeria=16#2>. Montagem esta que teve a impactante representação de Cláudio Corrêa e Castro, como Galileu, e que encenada no momento exato de implementação do Ato Institucional número 5, colaborou com o debate acerca das opressões políticas e o ataque à liberdade de expressão que ora se impunha na realidade brasileira e que Galileu de Brecht também enfrentava[11].

Não se pode esquecer também do filme dirigido Joseph Losey a partir do texto de Brecht, em 1974, que possui trechos acessíveis no site youtube.com e uma versão completa em DVD. Neste filme, Losey lança de uma cuidadosa ambientação renascentista para a narrativa de Brecht, na qual concebeu um Galileu professoral com jovem Andréa, mas também um homem que valoriza os prazeres da vida, da boa mesa e do bom vinho.

Os anos de 2009 e ainda em 2010 vários documentários sobre Galileu estão sendo apresentados pelos canais de televisão fechada. Quase todos recuperam o mito, o grande inventor, o cientista empreendedor. Poucos tratam da dimensão humana de Galileu, do seu dia a dia, sua rotina familiar, contribuição que, além da dimensão cientista, o texto de Brecht também nos apresenta.

Tem sido muito difundido no Brasil a questão da ciência em cena, o surgimento de grupos e festivais temáticos tem aprofundado a possibilidade de um "teatro científico". Exemplos não faltam, o grupo de São Paulo Ciência em Cena[12], um dos pioneiros na área, ainda investe suas energias neste modo de fazer teatral. Em Fortaleza, em agosto de 2010, acontece a quarta edição do festival Ciência em Cena, envonvendo espetáculos, oficinas e palestras.

No ano de 2010 também tem sido lembrado pelas comemorações dos quatrocentos anos do aprimoramento, por Galileu, da luneta de observação. Fato este que tem sido ligado aos vinte anos do telescópio Hubble, desde que foi colocado na órbita da Terra e que recentemente recebeu novas lentes, adiando sua "aposentadoria".

---

[11] SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1998.

[12] PALMA, Carlos. O teatro da ciência. In: *Revista Galileu*. São Paulo, edição 186, 2007.

As celebrações em torno das invenções de Galileu também têm provocado debates no âmbito político, recentemente o governo norte-americano mencionou a ideia de cortar verbas dos projetos da Nasa para se chegar pela primeira vez ao planeta Marte. Não faltaram cientistas e também políticos que mencionaram o passado das conquistas científicas para defender a manutenção dos recursos.

Não faltaram também as inúmeras publicações populares vendidas em bancas de jornais, enaltecendo o "grande cientista" e suas invenções, desde Revista Galileu, Scientific American, dentre outras, e também coleções como "dossiê gênios da ciência"[13], que alavancaram todo um comércio já existente sobre popularização da ciência.

Percursos da ciência em cena

Toda esta contextualização tem muito sentido como trabalho teórico-histórico, mas tornou-se mais valorizado ainda com o projeto de montagem da peça teatral de Bertolt Brecht no curso de Teatro da UFU. Foi com esta perspectiva que iniciou o desenvolvimento do projeto de pesquisa intitulado *Teatro e Popularização da Ciência: Vida de Galileu,* o qual obteve aprovação para iniciar suas atividades a partir de novembro de 2008, mas com início efetivo das atividades de pesquisa, em março de 2009, quando houve a necessidade de constituição de um grupo de trabalho e pesquisa a respeito da relação entre arte e ciência. Neste sentido foi empreendido, no âmbito da universidade, ampla divulgação dos objetivos do projeto, o que desencadeou um maior interesse e, com efeito, uma aproximação de pessoas interessadas.

As discussões a respeito da relação entre arte e ciência foram conduzidas de maneira que os participantes acessassem conhecimentos sobre estas duas amplas áreas de acadêmico no seio da universidade. Trabalho este que os bolsistas de Iniciação Científica aproveitaram bastante e sentiram-se muito estimulados.

No âmbito da universidade a arte e a ciência vêm sofrendo clivagens e distanciamentos desde muito tempo. Mas foi no século XX, principalmente, que o campo da ciência apropriou-se do termo 'tecnologia' e, associando-se à ideia de inovação e informática procurou diferenciar-se das ideias de subjetividade e criatividade.

Neste período também foram realizadas importantes visitas a espaços de pesquisa sobre arte, ciência e astronomia. O primeiro deles foi o espaço, no âmbito do curso de Física da UFU, conhecido como Dicar (Diversão com Ciência e Arte). Outra importante visita foi realizada ao único observatório astronômico da cidade, de propriedade particular do Prof. Silvestre. Visita esta que foi de fundamental importância, pois possibilitou visualizar júpiter e suas luas, sendo estas as primeiras observações de Galileu.

---

[13] AURÉLIO, Daniel. *Einstein & Galileu*: vida, obras, teorias e invenções dos grandes gênios da história. São Paulo: Universo dos Livros, 2009.

Ao longo de abril, maio e junho foram realizadas intensas leituras sobre a obra *Vida de Galileu*, de Bertolt Brecht. Escrita em 1939, a peça retrata momentos da vida criativa e conflituosa do cientista Galileu, mas também as suas tensões coma Igreja Católica e o todo processo de abjuração a que foi submetido.

Foi justamente a partir de junho de 2009, reunindo todas as terças e quintas que o grupo de estudos formado começou a aglutinar-se para começar a estudar profundamente o texto de Brecht. Consequentemente iniciaram-se os trabalhos de "levantar" as cenas do texto. Os ensaios realizados consideraram a importância de preparar os atores e seus corpos para um texto da dimensão que é o Galileu de Brecht. Aos poucos os quinze quadros que compõem a peça foram sendo "levantados" e as cenas foram surgindo.

O interessante no processo todo é que a preocupação com a mensagem, ou seja, a relação entre arte e ciência, foi articulada à preocupação com o trabalho do ator, com o corpo do ator. Sendo assim, os ensaios prosseguiram sem urgências, uma vez que a qualidade também era essencial.

Ensaios abertos, para ouvir a opinião do público e apresentações pontuais foram realizadas ao longo do segundo semestre. Um exemplo foi a apresentação de três quadros da peça na Semana Acadêmica de Filosofia, cujo tema era a questão da Astronomia. Momento muito interessante, pois algumas questões que a peça apresentava se articularam a outras, tais como: Ano Internacional da Astronomia, quarenta anos do homem na lua e, principalmente, quatrocentos anos da "invenção" do telescópio, por Galileu, que aconteceria em 2010.

Ao longo de 2009 e durante os dias e horários de ensaios foram realizadas várias palestras para o elenco e equipe sobre temas que contribuíram para o entendimento do teatro brechtiano e também para aprofundamento da relação arte e ciência. Assim, foi de suma importância a visita do diretor e teatrólogo da Companhia do Latão Sérgio de Carvalho, que fez uma instigante exposição sobre os métodos Brecht e sobre conceitos como distanciamento e estranhamento, bem como fez uma ampla discussão dobre o Galileu de Brecht, um cientista entre a certeza e dúvida científica.

Além destra visita, também foi importante a presença de dois professores universitários: Prof. Dr. Alexandre Guimarães Tadeu de Soares (Filosofia/UFU) e Prof. Dr. Wagner de Mello Elias (Filosofia/UFU). O primeiro tratou de contextualizar o período renascentista e o tempo de Galileu. O segundo focou no homem Galileu e seus princípios científicos, a ciência do tempo de Galileu e seus confrontos com Igreja Católica.

Estes encontros foram fundamentais para o grupo de pesquisa compreender, primeiramente o texto de Brecht e suas noções de arte e ciência e, depois, para verticalizar no conceito de ciência defendido por Galileu Galilei. Encontros estes que foram seguidos de debates e conversas com os participantes.

O trabalho dos bolsistas foi extremamente importante na criação de personagens e produção da peça, bem como na coleta de imagens e na construção do blog do projeto, que pode ser acessado no endereço: <http://teatroeciencia.blogspot.com>.

No final do segundo semestre, mais especificamente em novembro, a coordenação do projeto e a coordenação artística tiveram suas comunicações de pesquisa aprovadas para apresentação na Reunião Científica da Abrace (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas). Momento de publicação de conquistas do projeto desenvolvido mas também de troca com outros pesquisadores.

Os trabalhos em 2010 têm prosseguido de maneira altamente produtiva, primeiramente fomos sondados pela Fapemig para participarmos da "Agenda Fapemig 2010", na qual fomos contemplados com uma foto e ume resumo do projeto no mês de dezembro do corrente ano. Além disso, fomos contactados para participar de uma matéria jornalística para a Revista "Minas Faz Ciência", publicação da própria Fapemig e que circulará no meio científico e cultural de Minas Gerais.

Outras atividades vem sendo realizadas desde março deste ano, como por exemplo, uma participação no II Festival Ruínas Circulares aqui na cidade de Uberlândia, além de uma apresentação no Teatro Rondon Pacheco, com capacidade para quatrocentas pessoas.

Diante do percurso exposto, percebeu-se que para o estudo e montagem deste texto de Brecht, em pleno início do século XXI, há que se incluir também o tempo atual e as suas complexidades. Assim, o trabalho do dramaturgista requer este olhar o tempo e fazer as conexões, historicizar a escrita de Brecht para que ela ainda continue nos falando de sua poética e de sua intrínseca crítica social. A busca de Galileu por uma ciência nova, que rompesse os limites do visível, contrasta hoje com uma ciência que anda a passos largos, seja na estrutura macroscópica seja na estrutura microscópica. Galileu nos levou ao universo em expansão, ao conhecimento da existência de bilhões de outras galáxias, mas também às estruturas mínimas, à decifração da estrutura do código genético e biomolecular. Ambas, têm nos colocados limites científicos e também éticos. Ler ou encenar este texto nos tempos atuais requer considerar isto. Postura dialética esta que sempre acompanhou Brecht e que continua a nos inspirar.

POSSÍVEIS CAMINHOS DA PESQUISA EM DANÇA SOB ENFOQUE HISTÓRICO-CRÍTICO

Eliana Rodrigues Silva

> *A melhor coisa que a alma humana pode fazer neste mundo é ver algo e dizer o que viu de forma plena, de modo que centenas de pessoas possam falar em nome daquele que pensa, mas milhares possam pensar em nome daquele que vê. Ver claramente significa poesia, profecia e religião, formando um todo único.*
>
> JOHN RUSKIN

Marc Bloch, na introdução do seu livro *Apologia da História ou O Ofício do Historiador* [1], coloca a pergunta que uma criança faz a seu pai para que este lhe explique para que serve a história. Ao longo da obra ele responde essa questão, apontando aspectos importantes sobre o valor do registro, o cuidado com documentos e testemunhos, sobretudo a compreensão, e não o julgamento, do fato histórico.

Por outro lado lembro que, em 2006, na VI Reunião Científica da Abrace, nosso colega Prof. Dr. Arnaldo Alvarenga da Universidade Federal de Minas Gerais, que realiza importante pesquisa sobre a dança em Belo Horizonte, falando da importância do registro histórico nos dizia: "Aquilo que não tem registro, não existe". De fato, como saberíamos, por exemplo, da existência de danças rituais no antigo Egito, caso não existissem as pinturas ornamentais dos vasos e das catacumbas, onde se registravam passagens da vida dos nobres e do povo? Como estudar e analisar as Danças Macabras da Idade Média, se não tivéssemos acesso aos desenhos e gravuras criadas na época e aos relatos dos religiosos? Como conheceríamos, em detalhes, as produções do Rei Sol no século XVII se não existissem os desenhos, as caricaturas e os escritos sobre o seu reinado? Para o historiador, o fato histórico não pode construir-se apenas a partir de suposições, mas de registros reais.

---

[1] BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

Esses pensamentos se desdobram quando percebemos que a importância da história não está apenas no seu valor descritivo e, portanto, documental, mas vincula-se diretamente à análise crítica do tempo presente. Passado e presente estão, indiscutivelmente, conectados, numa contínua sucessão de afirmações, negações da tradição e reinvenções através do tempo. O registro em dança pode apontar aspectos muito interessantes para perceber os rastros hoje expressos nas criações contemporâneas bem como suas configurações.

Para estudar e falar da dança de nossos dias é imperioso conhecer toda a sua trajetória histórica, que é única e se diferencia sobremodo do caminho percorrido pelas outras artes. Aos quatro séculos de construção e desenvolvimento do balé clássico até o final do século XIX, seguiram-se cinco décadas de dança moderna e só no início dos anos 1960 o movimento pós-moderno se instala para mais tarde se desdobrar e estabelecer uma nova dança contemporânea.

O historiador deve transformar o fato em reflexão ativa e não apenas ater-se à sua documentação, como jornalista ou contemplador passivo. Sua responsabilidade em esclarecer e interpretar o fato é evidente, pois a história pode ser muito sedutora, posto que nela assistimos ao espetáculo das atividades humanas.

O cuidado não está apenas na maneira correta de interrogar os documentos, mas também no lidar com os testemunhos. Toda história que envolve pessoas é plena de contradições, a memória funciona como uma ilha de edição que pode mudar facilmente de perspectiva.

O pesquisador de história escolhe estudar uma época, uma pessoa e sua obra ou um fenômeno, analisando o contexto em que acontece. O historiador da arte poderá ainda considerar a poética da obra e assim, estudos estéticos ampliam o teor da pesquisa. Se ele tiver na sua formação estudos de historiografia, certamente abordará o contexto social que produziu o objeto artístico ou a pessoa escolhida. Onde existe evidência concreta, vai estabelecer relações causa/efeito e onde existem lacunas de informação, irá propor possibilidades.

Seu trabalho é um ofício que opera em rede e dela depende para se desenvolver. É notável observar o esforço empreendido por pesquisadores brasileiros, de diferentes formações e atuantes em várias regiões do país, que se dedicam à construção desse corpo de conhecimento.

Analisar um trabalho de arte envolve, *a priori*, uma escolha de ponto de vista. Não há fórmulas a serem seguidas, mas categorias a partir das quais construir possíveis molduras de análise. Generalizações não são bem-vindas, mas sim especificidades. É preciso olhar cada obra na sua inconfundível singularidade, sobretudo neste momento em que muitas dramaturgias são possíveis. Hoje há imensa pluralidade de processos e produtos coreográficos que não se encaixam num único estilo, embora alguns rótulos se façam presentes como dança-teatro, teatro físico, teatro performático e tantos outros.

Cada obra de arte tem seu método único de criação e expressão, cada artista é um filtro pensante e atuante da realidade e do tempo em que habita e, dessa forma, deve-se em primeiro lugar fazer a pergunta essencial para iniciar a análise: o que essa obra, ou este criador, quer me dizer? Essa questão vai então provocar, de início, uma série de observações e insights para subsidiar as operações de análise e retornará muitas vezes no processo de construção da reflexão crítica. Se por um lado, ela deve alavancar muitas outras perguntas para a elaboração da análise, é possível que não se possa responder a todas elas. Nesses estudos, percebo essa pergunta, implícita ou explicitamente sendo respondida.

A reflexão crítica sobre obras em dança e sobre seus criadores deve contemplar a descrição, a avaliação, a interpretação e a contextualização de forma equilibrada e operando em rede. Descrever os eventos da sua estrutura da obra ou a formação do criador, avaliar escolhas, interpretar intenções e, sobretudo, contextualizar a mensagem, seja ela qual for, são operações que devem permear toda pesquisa histórico crítica. . Essas operações devem estar intimamente relacionadas na análise, evitando-se que apareçam como categorias estanques.

A análise histórica e crítica, como todo sistema de avaliação**,** é dinâmica, instável e adquire funções e conotações, conforme se modificam as próprias molduras temporárias da arte. Os padrões de relação que se formam entre crítica e criação estão diretamente relacionados ao *zeitgeist* de um dado momento histórico e cultural. A obra de arte é criada e se estabelece refletindo o seu entorno cultural, porém o conhecimento sobre ela – a sua apreciação – pode se modificar com o passar do tempo.

Hoje, é imperioso ainda considerar que o discurso sobre a obra de arte não mais se atém a quem queira analisar a obra, mas se multiplica na palavra de coreógrafos, dramaturgos e intérpretes. Observando-se como o papel do dançarino sofreu modificações significativas nas últimas décadas, passando de mero repetidor para agente expressivo direto da criação, seu discurso crítico enriquece-se. No entanto, essa discussão de nenhum modo é homogênea.

Todos esses fatores são crucialmente importantes a serem considerados quando se decide construir um trabalho com abordagem histórica e crítica.

A partir da minha experiência como professora do PPGAC, UFBA, tenho tido a oportunidade de participar de bancas de conclusão de cursos de Mestrado e Doutorado no país, bem como de orientar alguns trabalhos na área. Apontarei alguns desses trabalhos que se destacam não só pelo valor documental intrínseco, mas também pela utilização de categorias criteriosas de análise, fundamentação teórica apropriada e boa metodologia de pesquisa. Embora se observe que, para cada um desses trabalhos foi escolhido um viés de pensamento e uma episteme própria, de certa forma todos têm um cunho histórico e crítico, duas abordagens que não se desvinculam.

Em sua tese de doutorado defendida em 2009 na Unicamp, intitulada *Raízes da teatralidade na dança cênica: recorte de uma tendência paulistana*[2], orientada pela Profa. Dra. Cássia Navas, Silvia Geraldi propõe discutir "teatralidade" a partir da obra de Célia Gouveia e Sônia Mota.

Após consistente introdução, o Capítulo 1, *Aspectos metodológicos*, apresenta as escolhas metodológicas eleitas para a pesquisa, as categorias de análise e o recorte do objeto. No Capítulo 2, *Célia Gouveia,* o estudo concentra-se na coreógrafa, sua trajetória artística como caminhada multidisciplinar e o tratamento do corpo como laboratório de experiências. No Capítulo 3, *Sônia Mota*, Geraldi dedica-se ao estudo da obra da artista, por sua vez uma coreógrafa que sempre escolheu romper a forma mais tradicional de criação cênica, elegendo sempre a emoção como motor inicial dos seus trabalhos. O Capítulo 4, *A teatralidade nas danças de Célia Gouveia e Sônia Mota*, concentra-se na discussão aprofundada da categoria "teatralidade" nas obras das artistas, senão comparando suas abordagens dramatúrgicas, mas, sobretudo apontando suas características mais evidentes.

Para realizar este estudo, Geraldi inicialmente garimpou vasto material videográfico, fotografias, material jornalístico e de espetáculo o que é um dos grandes méritos da sua pesquisa. Ao oferecer esse material em forma de DVD para leitura simultânea à Tese, nos presenteia com um *zeitgeist* bastante preciso do período estudado. Por outro lado, realizou longas e detalhadas entrevistas com as duas coreógrafas, trazendo uma luz especial para o seu texto. Tanto o material colhido como as entrevistas são muito bem "interrogados" pela pesquisadora e fornecem boas chaves para a argumentação.

A pesquisa se completa, quando, a partir de todo esse conjunto de dados e amparada em fundamentação teórica pertinente, Geraldi irá então responder à sua pergunta sobre o fenômeno da teatralidade na dança paulistana. Para isso, escolhe coreografias que denominou *obra de referência* e *obras de contraste*, analisadas a partir de três categorias de análise que são *corpo cênico, princípios estruturais e estruturação da linguagem*.

---

[2] GERALDI, Silvia M. *Raízes da teatralidade na dança cênica*: recortes de uma tendência paulistana. 2009. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Orientadora Profa. Dra. Cássia Navas Alves de Castro.

Na extensa bibliografia, destacam-se Michel Bernard, Roland Barthes, Valéria Cano Bravi, Edgard Morin e Cássia Navas.

Bem edificada essa proposta, sobretudo porque escolhe parâmetros criativos, e não interpretativos, para sustentar a sua análise. Interessa perguntar como a obra se constrói e funciona, qual a sua forma, e não o que ela quer dizer.

A dissertação de mestrado de Lauana Vilaronga Cunha de Araujo, no PPGAC, UFBA, por mim orientada e defendida em 2008, intitula-se *Estratégias poéticas em tempos de ditadura: a experiência do Grupo Experimental de Dança de Salvador/BA*[3]. No título já se observa o caminho do estudo, que intenciona discutir como a dança criada neste grupo dirigido por Lia Robatto dialogou com o entorno político ditatorial. O objetivo não foi tão somente documentar um período histórico marcante ou identificar se a dança foi censurada, mas, sobretudo, quais foram as estratégias poéticas que viabilizaram o seu discurso.

O Capítulo 1 do seu estudo é intitulado *Atmosfera ditatorial no Brasil e na Bahia,* apresenta uma contextualização histórica e política do país e em especial, da cidade de Salvador, considerando aspectos da cultura, da mídia e da arte no período. Analisando o entorno social e político da cidade na época, Araujo nos possibilita a compreensão de aspectos significativos, e raramente observados, em relação às estruturas do poder ditatorial versus ambiência cultural.

O Capítulo 2 intitula-se *A inserção de Lia Robatto no contexto coreográfico soteropolitano* e discute os fatos que marcaram o cenário artístico da época, principalmente no ambiente universitário, como a criação da Escola de Dança da UFBA, primeira de nível superior no país. Nesse sentido, a autora discute as bases filosóficas e artísticas plantadas por Yanka Rudzka e Rolf Gelewsky na Escola de Dança que, *a posteriori,* se refletem nas ações criativas de Lia Robatto. Além disso, Araujo analisa também as novas perspectivas para a dança extramuros universitários, trazendo um painel amplo dos grupos e academias de dança que surgem em Salvador. Finalmente, no Capítulo 3, *Estratégias Poéticas em Tempos de Ditadura*, o estudo vai se concentrar nas formas, processos e poéticas das criações do Grupo Experimental de Dança, dirigido por Lia Robatto em sua vibrante experimentação e trabalho coletivo. A fundamentação teórica desse estudo escolhe Albino Rubim, Antonio Risério e Lia Robatto como fontes principais.

---

[3] ARAUJO, Lauana Vilaronga Cunha de. *Estratégias poéticas em tempos de ditadura*: a experiência do Grupo Experimental de Dança de Salvador/BA. 2008. Dissertação (Mestrado) – PPGAC, UFBA, Salvador/BA. Orient. Eliana Rodrigues Silva.

Além do material coletado, crucial para o registro documental, as conclusões desse estudo são significativas. Araujo discute rupturas e novas proposições criativas, a democratização do trabalho criativo e o diálogo com a cultura local. Surpreendentemente, a conclusão do estudo aponta que o grupo, neste tempo e lugar específicos, viveu um período de rica multiplicidade estética, profissionalização e liberdade artísticas, sem restrições da censura política, justamente por causa das especificidades da linguagem corporal, consolidando-se como grupo de vanguarda. Esta Dissertação, já está aceita para publicação pela EDUFBA em Salvador.

Outra dissertação de mestrado do mesmo programa, por mim orientada, de autoria de Nadir Nóbrega Oliveira, intitulada *Agô Alafiju, Odara! A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA, 1971-1987*[4], foi publicada em livro com o mesmo título em 2007.

Nesse estudo o enfoque principal está na biografia do artista, na sua trajetória na UFBA e no legado deixado pelo seu trabalho. Nessa história, que é introduzida a partir de um breve enfoque antropológico, Morgan é dançarino, coreógrafo, professor e, sobretudo, elemento personagem catalisador da identidade cultural negra em Salvador e, por conseguinte, no Brasil.

O Capítulo I, intitulado *Oxossi na vida e nos meios artísticos*, trata de discorrer sobre a formação de Morgan, de como chegou à Bahia, como iniciou sua trajetória na Escola de Dança da UFBA e como se inseriu Ogan do Terreiro Ilê Axé Opó Afonjá, EM São Gonçalo do Retiro em Salvador.

O Capítulo II, *Yêmanjá e Oxum, regentes das águas salgadas e doces que movem o mundo da dança na bahia,* discute os princípios e a prática de Morgan enquanto coreógrafo.

O Capítulo III, *O fogo e o trovão expressos no corpo de Clyde,* trata de analisar a qualidade de movimento do dançarino e coreógrafo a partir das matrizes estéticas que compõem sua corporalidade, sejam elas oriundas da dança moderna dos Estados Unidos, da dança africana, do balé clássico europeu e da dança afro-baiana que absorveu rapidamente estando aqui.

O Capítulo IV, intitulado *Por que Oxalá usa Ekodidé,* toma o título da coreografia homônima criada por Morgan em 1973. Nesse capítulo, Oliveira faz uma análise minuciosa desse trabalho, descrevendo suas cenas, avaliando estratégias e, sobretudo, contextualizando a obra artística de maneira precisa e original.

---

[4] OLIVEIRA, Nadir N. *Agô Alafiju, Odara! A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA*, 1971-1978, Salvador Fundação Pedro Calmon, 2007.

Para esta pesquisa, as fontes principais de diálogo teórico foram Marcel Mauss, Hampaté Bá, Homi Baba e Michel Maffesoli.

Muitas horas de entrevistas foram realizadas para fundamentar essa biografia e entender a ambiência sociocultural em que Morgan atuava, como agente determinante da realização artística da cidade na época. A riqueza do material coletado por Oliveira, as longas entrevistas realizadas e posterior análise desse material, são instrumentos valiosos para a documentação e interpretação da história da dança na Bahia.

Outra Dissertação de Mestrado pela Universidade Gama Filho, orientada pelo Prof. Dr. Antonio Jorge Soares, resulta também em livro de natureza biográfica, publicado em 2005, de autoria de Ana Vitória Freire e intitula-se *Angel Vianna, uma biografia da dança contemporânea*[5].

Freire desenha não só a história dessa grande artista, mas, sobretudo observa a significância da sua proposta pedagógica para a dança, pautada no respeito à individualidade. A partir de denso rastreamento de artigos, material fotográfico, videográfico e longas entrevistas, a pesquisa une memória, história oral e análise crítica que se completam tecendo uma rede de conexões com outras personagens.

Nos três primeiros capítulos, *O berço de sua formação, a primeira viagem de Minhas para a Bahia e Da chegada ao Rio de Janeiro e os desafios*, tratam de cuidadosamente de traçar a história de vida de Angel Vianna, sublinhando os destaques da sua formação e início de carreira artística.

Os dois últimos capítulos, *Das Escolas à Faculdade Angel Vianna e A mestra Angel Vianna e sua perspectiva pedagógica,* além de continuar trazendo dados importantes da sua biografia, tecem importantes considerações da sua filosofia e metodologia pedagógicas. Além de trazer a história de vida dessa artista excepcional, o livro aponta para outros atributos da sua atuação como sua postura ética e comprometida socialmente. A discussão teórica ancora-se em Pierre Bordieu e Eduardo Sucena, dentre outros.

Glória Reis é graduada em História pela UFMG onde também leciona. Sua Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais pela PUC Minas, orientada pela Profa. Dra. Glória Diógenes resultou na publicação em 2003 do livro *Cidade e palco. Experimentação, transformação e permanências*[6].

---

[5] FREIRE, Ana V. *Angel Vianna, uma biografia da dança contemporânea*. Rio de Janeiro: Dublin, 2005.

[6] REIS, Maria da Glória F. *Cidade e palco. Experimentação, transformação e permanências*. Belo Horizonte: Cuatira, 2005.

Essa pesquisa analisa as trajetórias do Grupo Experimental e do Grupo Trans-Forma, enfocando as relações entre arte e contexto sócio cultural. Questões de identidade são levantadas, possibilitando a observação dos anseios de grupos artísticos de vanguarda naquele momento específico na cidade de Belo Horizonte entre as décadas de 1960 e 1970.

Ao observar a fecunda produção de artes cênicas hoje em Belo Horizonte, Reis percebe um rastro importante da ambiência cultural das décadas de 1960 e 1970, época de importância fundamental tanto para o desenvolvimento do teatro como da dança. Essas sementes lançadas proporcionaram então o que ela aponta como uma visão de mundo e perfil específico das artes na cidade de Belo Horizonte.

Experimentação, arte como forma de contestação, desejo por inovações, insatisfação perante padrões estéticos impostos e pesquisa de uma linguagem brasileira para a dança e o teatro são algumas das características encontradas nessa produção em teatro e dança.

Diante da escassez de registros históricos Reis optou por trabalhar em primeiro plano com a história oral, na forma de entrevistas temáticas, sem, no entanto, deixar de observar com muito zelo o material disponível como matérias de jornal, programas, fotografias e filmagens. O diálogo teórico da pesquisa se desenvolve principalmente com Arnalo Alvarenga, Giulio Carlo Argan, Sábato Magaldi e Renato Ortiz.

O trabalho se desenvolve em quatro capítulos sugestivamente intitulados: *Primeiro Ato – Belo Horizonte: Manifestações Artísticas em Diálogo; Segundo Ato – Teatro Experimental: Quando Meia palavra Deveria Bastar; Terceiro Ato – Grupo Trans-Forma: A Dança Moderna dá Seus Primeiros Passos; Quarto Ato – Teatro Experimental e Trans-Forma Contracenam na Memória da Cidade.* Segue-se a conclusão do estudo que se intitula *Cai o Pano.*

Outro enfoque é apresentado no livro de Rosa Primo, publicado em 2006, resultante da sua pesquisa de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Sociologia na UFCE, em Fortaleza, *A Dança Possível: As ligações do Corpo numa Cena*[7].

A pesquisa analisa como marcas históricas e culturais fazem parte da construção dos corpos na cena cearense. Iniciando seu estudo com abordagem que une história e filosofia, o Capítulo I, *As ligações do Corpo na Modernidade*, direciona questões sobre as práticas e discursos voltadas ao corpo no balé clássico e seus rígidos padrões vigentes e, na sequencia ao corpo construído na dança moderna. Considerando aspectos importantes do pensamento e estética romântica, do humanismo, do capitalismo industrial e outros elementos da modernidade, Primo tece um quadro de conexões importante para o entendimento da supremacia do belo e do racional nesses períodos.

---

[7] PRIMO, Rosa C. *A dança possível*: as ligações do corpo numa cena. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

Seguindo então o fio da meada historiográfica, sem nunca afastar-se de preceitos filosóficos, O Capítulo II, *As ligações do corpo na contemporaneidade: a dança rumo à sociedade de controle,* por sua vez vai observar e a analisar discursos e práticas voltadas ao corpo que se constrói para a contemporaneidade. Subjetividade, revolução biotecnológica e informacional, mutações intensivas no *sócius,* são questões tangenciais que enriquecem o olhar de Primo em direção ao novo corpo que passa a operar na dança contemporânea.

O Capitulo III, *Da tradição e do conservadorismo ao processo de profissionalização na dança cênica cearense,* começa então a traçar a história da dança em Fortaleza, situando o lugar e papel da tradição na contemporaneidade e também questões de expectativa de artistas e público na cena da dança local.

O Capítulo IV, *A irrupção do intensivo na dança cênica cearense na contemporaneidade,* além de trazer um mapeamento preciso dos protagonistas da cena de dança contemporânea vai então responder à questão primeira e essencial que foi o motor da pesquisa: que corpo é esse que se constrói na dança cênica cearense.

Além de farto material documental apresentado ao longo do trabalho, para este estudo Primo apresenta extensa fundamentação teórica, tendo como principais aportes Gilles Deleuze, Félix Guatarri e Michael Foucault.

Independentemente de se tratar de um trabalho de Mestrado ou Doutorado, os estudos aqui apresentados são consistentes e bem fundamentados teoricamente. As pesquisadoras demonstram capacidade de sistematização, domínio do tema, habilidade de delimitar a questão principal e hipótese, fazem uso de critérios objetivos de análise, estabelecem diálogo teórico apropriado e consistente com suas fontes e por fim trazem uma contribuição real ao corpo de conhecimento.

A criativa originalidade com que desenvolvem fala própria, fortalecida por bases teóricas pertinentes ao estudo e nunca suplantadas por elas agregam valor a esses trabalhos. As citações estão incluídas no texto na medida exata, são certeiras e econômicas, não roubando o papel principal que deve ser sempre o da sua voz e competência única.

É interessante observar como cada uma das autoras se utiliza dessas categorias de análise, sobretudo como elabora a moldura contextual do seu objeto de estudo, localizando-o perfeitamente no entorno sócio cultural da sua cidade.

São respondidas questões como o que me diz o contexto histórico dessa obra? Qual a formação do criador? Que influências apresenta? Onde essa obra se insere no momento sociocultural? Qual o contexto criativo? O que o criador diz sobre sua obra? O que se diz sobre obras anteriores? Quais são as molduras filosóficas explícitas e implícitas? Onde essa obra se insere na contemporaneidade? Uma infinidade de parâmetros pode ser observada a partir da contextualização de uma criação e assim dá-se "chão" à análise.

Dessa forma temos nesse conjunto de estudos lições importantes sobre criação e pensamento em dança no país. São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Belo Horizonte e Fortaleza tem se mostrado, ao longo de décadas, como centros propulsores da expressão artística nacional.

Aproximando-se da Antropologia, da Estética, da Filosofia ou da Sociologia, as pesquisas de Sílvia Geraldi, Lauana Araujo, Nadir Oliveira, Ana Vitória Freire, Glória Reis e Rosa Primo, cada uma na sua inconfundível singularidade e episteme própria, contribuem com visões diferenciadas e ângulos originais na abordagem do fato histórico.

Além do inegável valor documental desses trabalhos para o desenvolvimento do corpus da memória da dança brasileira, os estudos transformam o conhecimento factual em reflexão crítica, o que por si só, não significa pouco!

DA MEMÓRIA RETIDA AO ESQUECIMENTO PROFUNDO: REMEMORAÇÃO DAS PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS DE RECEPÇÃO TEATRAL

Clóvis Massa

> *Eu não digo nunca: eu vou ver uma peça ou um espetáculo. Não, eu vou ao teatro.*
>
> BERNARD DORT

Legitimado pelos trabalhos de Bernard Dort sobre o espectador de teatro, de enfoque historiográfico e pessoal, proponho-me examinar a evocação das minhas primeiras experiências como espectador de teatro adulto e o impacto que alguns espetáculos da década de 1980 tiveram em meu *horizonte de expectativa*[1]. Para reconstrução desse horizonte, considerado como sistema intersubjetivo ou esquema mental que um indivíduo hipotético pode trazer a qualquer texto, parto de uma concepção sociossemiótica de investigação empírica do espectador, especificamente da que se refere às estratégias receptivas do espectador como "um certo número de *pressupostos* do ato da recepção que funcionam como determinantes dos processos receptivos e que influem em seu desenvolvimento e desenlace"[2]. Deste modo, atenho-me aos conhecimentos teatrais, extrateatrais e particulares daquele período, bem como metas, interesses, motivações e expectativas para compreender o que ficou como imagem e sensação e como a descrição realizada após a apresentação atualizou o que foi visto em cena. Para tanto, analiso as anotações realizadas em agendas da época, nas quais descrevi minhas principais experiências teatrais ocorridas entre 1983 e 1988, em Porto Alegre[3].

---

[1] JAUSS, Hans-Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.

[2] DE MARINIS, Marco. *En busca del actor y del espectador*: comprender el teatro II. Buenos Aires: Galerna, 2005, p. 108.

[3] São elas: *Sob o signo do Unicórnio*, de Luis Carlos Ribeiro, com direção de Camilo de Lélis, na Sala Álvaro Moreyra; *Piaf*; de Pam Gens, com direção de Flávio Rangel, no Theatro São Pedro; *As lágrimas amargas de Petra von Kant*, de R. W. Fassbinder, com direção de Celso Nunes, no Teatro Leopoldina; *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho,

Semelhante ao que ocorre com Krapp, em *A última gravação*, de Samuel Beckett, que, aos 69 anos vasculha o passado e ouve um relato realizado há trinta anos, a manipulação dos dados permite a redescoberta do que outrora foi preservado e mais tarde esquecido. Apesar da diferença de suporte das evocações (a fita ou banda sonora, no texto de Beckett, e a escrita em palavras e imagens, no meu caso), em ambas, os acontecimentos são retidos e conservados por meio de impressões subjetivas.

Para a reconstituição do meu horizonte de expectativa, levei em conta o fato de cedo ter apreciado o cinema, visto que recebi do meu pai a influência cultural das clássicas produções hollywoodianas, por ter ele sido gerente de uma empresa multinacional de distribuição de filmes e, posteriormente, dono de salas de cinema no interior do Estado. Com o imaginário infantil povoado pelas imagens que ele, já em seu período de aposentadoria, evocava – tais como as de *A Dama das Camélias*, com Greta Garbo, *O rei e eu*, com Yul Brynner, e de *My fair lady*, com Audrey Hepburn, do qual ouvia a trilha sonora, em inglês, num álbum duplo com fotos e disco de vinil –, passei a frequentar com assiduidade as salas de cinema da região do centro da cidade, anotar os títulos dos filmes vistos semanalmente e fazer breves comentários ou mesmo avaliações sobre eles, em agendas com um tamanho de folha bastante restrito que não permitia me exceder. No caso de haver necessidade disso, tinha que continuar os comentários no verso da folha anterior. Foi natural que eu tenha mantido esse costume ao descrever essas primeiras impressões como espectador de teatro. Com quinze anos, tive a oportunidade de assistir a filmes recém-liberados pela censura, como *Hair*, de Milos Forman, no antigo Cine Theatro Capitólio (na esquina da rua Demétrio Ribeiro com a Borges de Medeiros), e *Laranja mecânica*, de Stanley Kubrick, esse último com as famosas tarjas pretas cobrindo a nudez na cena do estupro. Além disso, vivenciei o início de uma nova etapa do cinema gaúcho, com a estreia do filme *Verdes anos*, de Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil, que refletia o processo de abertura política, ao abordar os sonhos e os conflitos de adolescentes que viveram o período da repressão, na década de 70.

Em 1983, o ideal de teatro de grupo repercutia com força entre os teatreiros locais. O espetáculo de maior sucesso daquela década, *Bailei na curva*, do grupo Do Jeito que Dá, havia estreado no final do ano, no Teatro do IPE, e apresentava os desdobramentos do golpe militar de 1964 na vida de um grupo

---

com direção de Néstor Monasterio, no Teatro Presidente; e finalmente Mummenschanz, no Salão de Atos da UFRGS.

de crianças, até o início dos anos 80. No primeiro semestre do ano seguinte, a montagem de *O casamento do pequeno-burguês*, de Bertold Brecht, pelo Teatro Vivo, um dos grupos mais relevantes daquele período, fazia temporada no Teatro do Instituto Goethe, quando o custo dos ingressos variava entre 2 e 3 mil cruzeiros.[4]

Sem muito vínculo com o teatro para ter uma consciência mais ampla das inovações teatrais daquele período, a primeira peça adulta a que assisti, aos quatorze anos, não teve nenhuma descrição, mas a avaliação do impacto pôde ser sentida porque, a partir de então, passei a colecionar e afixar na porta interna do roupeiro do meu quarto os programas das montagens, como outros jovens faziam com cantores de música pop ou artistas de televisão. Em *Sob o signo do Unicórnio*, de Luis Carlos Ribeiro, com direção de Camilo de Lélis, na Sala Álvaro Moreyra, um casal e os filhos rompiam com o comportamento realista durante o jantar, tiravam suas roupas e ficavam completamente nus, dando início a um ritual da época das cavernas. Por mais próximos que os atores estivessem da plateia, pela disposição da sala em semiarena, aquelas cenas foram recebidas com naturalidade. É claro que a nudez atrai o olhar, ainda mais o de um adolescente, mas o importante é que esse efeito de real [5] provocou em mim a sensação de pertencimento àquele universo, pela naturalidade como o jogo cênico rompia com o cotidiano e mostrava outras realidades através do uso da metáfora. No caso, ao trazer as relações de rivalidade entre hordas do passado arcaico. Dessa experiência de intimidade espontânea, guardei o nome de pelo menos um ator que me surpreendeu, e me recordo da ida ao teatro, com quem fui – uma colega que viria a se tornar uma grande amiga durante vários anos – e de como o que foi visto repercutiu no restante da noite entre nós, durante o jantar.

Porém, as primeiras impressões escritas sobre teatro se misturam com meu interesse em realmente fazer teatro amador e apontam como foi entrar num grupo de teatro no âmbito escolar, com a mesma colega: *Entrei pro teatro. Testamos 'Chapeuzinho Vermelho.' Até agora tudo bem. Amigo da gordinha.* (quarta-feira, 16/05/1984) Mais adiante, antes da indicação sobre um jogo de futebol importante, demonstro interesse em assistir a *Piaf*, de Pam Gens, com direção de Flávio Rangel, uma montagem de fora da cidade que se apresentaria no Theatro São Pedro: *Quero ir no Piaf (...) Jogo do Grêmio X Independiente.* (sexta-feira, 27-7-1984) Algumas páginas adiante, as impressões em ter conhecido o luxuoso teatro, acompanhado de outra amiga (quem?): *Hoje eu e a Adriana fomos ver Piaf no São Pedro. Ele é pequeno. Mas é bonito. Nas galerias laterais é perigoso. Mas lindo. Ainda mais vendo uma das musas atrizes brasileiras: Bibi Ferreira.* (domingo, 12-8-1984).

---

[4] Fazem parte do contexto desse período, por volta de 25 de maio de 1984: na televisão, o sucesso do programa humorístico *Viva o Gordo*, de Jô Soares; a coluna de Ibrahim Sued, no *Jornal Folha da Tarde*; na política, o movimento civil em prol das eleições Diretas; na mídia, a fama da transexual Roberta Close; e no futebol, o brilhantismo do ponta-direita Renato Portaluppi, do Grêmio Foot-ball Porto-Alegrense.

[5] BARTHES, Roland. O efeito de real, *in* GENETTE, Gérard et al. *Literatura e semiologia*: pesquisas semiológicas. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 35-44.

Sobre *As lágrimas amargas de Petra von Kant*, de R. W. Fassbinder, com direção de Celso Nunes, no Teatro Leopoldina, indico minha reação: *Eu, a mãe e a Terezinha fomos hoje no teatro. Fiquei pasmo de ver a Renata Sorrah e a Fernanda Montenegro.* (domingo, 19-8-1984) Mais adiante, aponto que ainda não havia assistido ao que despontava como o marco do teatro gaúcho: *Não consegui ver Bailei na Curva. Quero ver.* (quarta-feira, 29-8-1984)

Após me inscrever num curso de teatro, o olhar mais ingênuo dos primeiros tempos fica, em pouco tempo, mais afiado, em virtude da iniciação específica na área, quando o grupo deixou de ter aula e foi assistir a *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, com direção de Néstor Monasterio, no Teatro Presidente: *Hoje foi o 3º dia do teatro. (...) nós fomos ver 'Rasga coração'. Tribom, mas como falaremos na próxima aula, abusavam demais de algumas coisas e estragou tudo.* (segunda-feira, 3-9-1984).

A pesquisa em periódicos e a leitura das anotações feitas antes e depois das apresentações permitem, como um jogo de quebra-cabeças, o encaixe das peças em torno de um provável sentido comum. Essas evocações estão associadas com instantes retidos na memória: no último andar do São Pedro, me recordo da pintura do teto do teatro (pássaros grandes demais) que acabara de ser restaurado. De como, após receber a notícia da morte do amado num acidente aéreo, a canção de Piaf era envolvida de força dramática. Conservo a forma de cantar da atriz, imitando a voz de "papagaio" da cantora. Mas o esquecimento profundo sobre a pessoa que fora comigo ao teatro permanece, ainda que tenha encontrado seu nome na seção de endereços da agenda. E, apesar da lembrança sobre quem se tratava ser "trazida à superfície", da mesma forma que Krapp se surpreende ao se lembrar do que fora esquecido, permanece o estranhamento que tivesse ido ao teatro com alguém que não era do meu círculo constante de amigos, apenas uma colega. Em *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*, me vejo no mezanino do extinto teatro, diante da tensão em ser descortinado o relacionamento íntimo entre duas mulheres, com direito a beijo, inclusive. Apesar do constrangimento (por estar ao lado da minha mãe, vendo o que naquele momento ainda era considerado tabu nos meus círculos sociais), comento apenas o trabalho das atrizes. Do político *Rasga coração,* recordo-me que alguém fazia tremular uma imensa bandeira durante longo tempo, numa cena que causava espanto pela preparação física do ator, e me lembro do próprio diretor, com seu sotaque portenho, fazendo um Lorde Bundinha no nível superior do cenário, vestido com uma fantasia de carnaval e às vezes manipulando um longo falo rosado, o que criava alguns momentos divertidos durante o diálogo. Seriam esses os excessos que naquele momento eu reprovara? E até que ponto a reprovação era minha mesmo, ou representava a opinião do meu professor de teatro? Sendo autêntica ou não, a crítica demonstra a influência que as primeiras aulas de teatro tiveram em minha formação, ou, em outras palavras, o impacto que o convívio teatral dali em diante proporcionaria, ocasionando a ampliação do meu horizonte de expectativa.

Porém, ao se examinar o passado remoto, constata-se o esquecimento profundo de algo que a memória recente havia conservado, mas que foi esquecido. Se, como ocorre com Krapp, esse ato transparece o "desejo de reencontrar o passado e de reencontrar-se"[6], é inevitável o riso em relação aos comportamentos do passado e a ironia em relação à banalidade da vida de outrora e os termos usados na ocasião. No meu apontamento sobre *Piaf*, a linguagem empregada não representa exatamente a inadequação de certos termos, como na obra de Beckett, mas a imprecisão da definição. Ao considerar Bibi Ferreira como uma das *musas atrizes brasileiras*, teria apenas a intenção de chamá-la de diva?

Diferentemente dessas impressões curtas, de forte teor emotivo e sensorial, em 1988, quando eu cursava Artes Cênicas, constata-se uma drástica mudança olhar. Nessa época, eu tinha a ideia de que, futuramente, eu seria mímico. Depois de alguns cursos na área, e empolgado pela vinda de uma montagem do *Mummenshanz*, no Salão de Atos da UFRGS, realizei uma descrição detalhada do espetáculo ao voltar para casa, com surpreendente poder de apreensão, a fim de descrever a movimentação das formas animadas ao longo das cenas. É relevante a descrição abranger a minha percepção, o que acontecera em cena e as reações da plateia: *Mummenshanz – 03/08/1988. Ato I. Antes de começar já sentia o cheiro do espetáculo. Com as cortinas fechadas, mas com uma pontinha quase no meio mal colocada, a altura da bainha e do chão do palco ficava maior, fazendo que se visse raramente algo passando. E dava para notar a luz que se usava: meia-luz, para concentração. Tanto concentração quanto aquecimento. Por entre o burburinho das pessoas, se ouviam os pulos que*

---

[6] BERRETINI, Célia. *A linguagem de Beckett*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 69.

os mímicos davam para se esquentar. Apagam-se as luzes. Como se alguém empurrasse a cortina de dentro do palco para fora, como que não achando o "buraco" do centro, veem-se calombos. Ao chegar ao centro, uma mão branca gigantesca abre a cortina. Era um homem com figurino de mão. Vestia malha preta e a cabeça ficava no começo do dedo indicador (não no extremo). Furos para ele ver (como máscara de esgrima) ficavam na frente do seu rosto. Um braço devia ir para o polegar, e o outro para outro dedo qualquer que não me certifiquei. Abriu um lado da cortina que então ficou aberta e foi para o centro do palco. De lá, fez sinal de tudo bem e fechou a cortina (risadas). Acende-se a luz da plateia e desce rapidamente até a parede da boca de cena outra mão, que brinca, sozinha ou com o público, pegando a bolsa de uma menina; na hora de entregar fica aquele movimento de vai-e-vem com ela, segurando a ponta da bolsa e os dois puxando para si. Quando ele cede, cai em cima dela, tapando-a totalmente. Antes de subir ainda brinca, juntando as cabeças de um casal que ficava na 2ª fila. Já no palco, cada um empurra um lado das cortinas para as extremidades. Vão para trás e, com a própria iluminação lateral, ficam equidistantes, como fossem as mãos de uma pessoa imensa no escuro. No centro, estão dispostos cilindros brancos de todos os tamanhos, feitos de um tipo especial de espuma. Cada mão pegava uma peça dessas ao mesmo tempo ou alternada com a outra, havendo uma dramaticidade competitiva entre elas; por exemplo: um objeto retangular desses voltou de dentro das coxias (para onde eles eram jogados) logo que a mão atirou (risadas); e jogou para a outra mão que atirou na coxia respectiva rapidamente (risadas); no final, sobrando um objeto, os dois quiseram pegar, um desistiu e foi embora, o outro ficou admirado, desolado. Blecaute.

A descrição do espetáculo, sem fins acadêmicos e dividida em dois atos, se estende por 13 laudas de caderno universitário. Na comparação com as primeiras anotações, a mudança no horizonte de expectativa é demonstrada, a princípio, pela linguagem mais elaborada do paratexto teatral: *No final do Ato I, um mímico apareceu com uma maleta e uma máscara branca estilizada, de cabeça inteira, esponjosa, e ao tentar sair para um extremidade, uma mão mandava o mímico para a outra mão, virando-o e empurrando. Esse pingue-e-pongue foi realizado algumas vezes até a cortina se fechar. No ato II, quando foi aberta, o mímico continuava tentando sair, mas as mãos ainda impediam, porém estava bem mais cansado, denotando que teria ficado todo o tempo do intervalo ali, tentando.*

Este tipo de evocação distingue-se também pela forma como busca interpretar sensorialmente o âmbito da cena, a começar pela constatação do cheiro peculiar do palco, e compreender o que acontece por detrás da cortina como algo específico da preparação dos atuadores. E, talvez o mais emblemático, a maneira como o público reage com o que vê em cena ou mesmo interage com os atuantes. Além disso, a descrição procura esclarecer um suposto leitor sobre as estruturas das formas descritas em várias passagens (*a cabeça ficava no começo do dedo indicador (não no extremo). Furos para ele ver, como máscara de esgrima)* e também por meio dos vários desenhos a lápis dispostos nas margens das folhas.

Alguns desses desenhos têm a indicação da posição exata do atuante dentro do objeto (*aqui fica o mímico*; *aqui, o outro*), como no trecho em que dois canos de "borracha" sanfonados se entrelaçam, *surgindo formas estranhas, sensuais, pitorescas, seres interessantíssimos que caminham e formam partes do corpo maiores ou menores: braços, cotovelos, pernas, bunda.* Umas indicações apontam que tipo de material fora utilizado em sua confecção (*máscara com feltro, até na parte posterior*; *cordão grosso e fofo*), mas outras chegam a interpretar a parte interna das estruturas (*colarinho para não aparecer a cabeça*; *parte onde se tira*), como na descrição em que dois mímicos com enchimento na cabeça, em forma de colarinho branco, *modelam tipo um cordão branco, fazendo perfis ao dialogar.*

Nesse sentido, a notação procura transcrever o espetáculo a partir de uma atitude logocêntrica, graças a um sistema visual de "signos sejam eles linguísticos (descrição pela linguagem), sejam icônicos (reprodução mimética dos objetos de cena)"[7], conforme aponta Pavis, sendo ilustração das figuras cênicas ou da movimentação dessas: *Um outro tipo de ser é feito quando é colocada uma máscara ligada a uma estrutura de arame ligado ao colarinho. O interessante é que o tecido de máscara é de plástico finíssimo quase transparente, colorido, o que faz que, quando se caminha, o ar entre e a máscara vá para o outro lado, entrando na estrutura de metal e formando o mesmo perfil do outro lado. Isso fez com que dois namorados nunca conseguissem se encontrar de frente, pois parados, o ar enchia o perfil, mas quando caminhavam para se aproximar, o ar enchia levando a face para as costas, nunca se encontrando com corpo e face para o mesmo lugar.*

Por sua vez, na apreciação estética, se considerarmos, entre as principais estratégias receptivas do espectador, a existência de um número de processos que compõem o ato receptivo no teatro, tais como a percepção, a interpretação, a emoção, a apreciação e a atividade da memória[8], podemos reconhecer na apreensão do fenômeno receptivo vivido e analisado aqui em sua forma escrita e figurativa, a presença desses distintos processos.

---

[7] PAVIS, Patrice. *Vers une théorie de La pratique théâtrale*: voix et images de la scène 3. Villeneuve-dAscq: Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 169.

[8] DE MARINIS, Marco, op. cit., p. 107.

A partir de referências artísticas e culturais mais específicas, a articulação cognitiva é fruto, por exemplo, das aulas de evolução do espetáculo que havia tido na faculdade, sobre o figurino do teatro grego antigo: *Esses mímicos aparecem vestidos nessa hora com malha preta aveludada e com prosternídios, enchimentos para os ombros, e às vezes enchimento tapante da cabeça, como um largo colarinho, um cilindro que se acopla à cabeça.*

Como, na focalização do espectador, a atenção depende de seu estado de interesse, que por sua vez é produto da surpresa, através da introdução de elementos improváveis ou inesperados[9], na evocação sensorial ou emotiva, exemplificada pelos primeiros apontamentos, as impressões retidas na memória recente reelaboram o que foi surpreendente. Por sua vez, na evocação mais racional, com teor narrativo mais apurado, ilustrada pelas anotações mais extensas, a apreensão resulta mais do interesse em reter os acontecimentos, em examinar as partes em sua máxima plenitude, do que apontar o que foi surpreendente. Nela, está mais presente o processo de *dessemiotização* do regime ficcional[10], quando o olhar atento ao mundo da cena anula a qualidade de signo e a cena é percebida como realidade.

Em ambas, porém, está resguardado o que está presente desde o início do ato receptivo, ou seja, as impressões sensoriais: quando o espectador sai de casa, muito antes do abrir das cortinas, ele já tem impressões sobre o que vai assistir. Sensações essas que permanecem em sua memória afetiva muito além do final da apresentação e que, no caso da rememoração realizada imediatamente após a apreciação estética, almejam a posteridade, tal como em Beckett: *Eis, suponho, o que tenho sobretudo que registrar esta noite, na previsão do dia em que os meus trabalhos estiverem...* (hesita) *acabados e em que eu não terei, quem sabe, mais nenhuma recordação, nem boa nem má (...)* – (Krapp desliga o aparelho com impaciência, faz avançar a fita)[11].

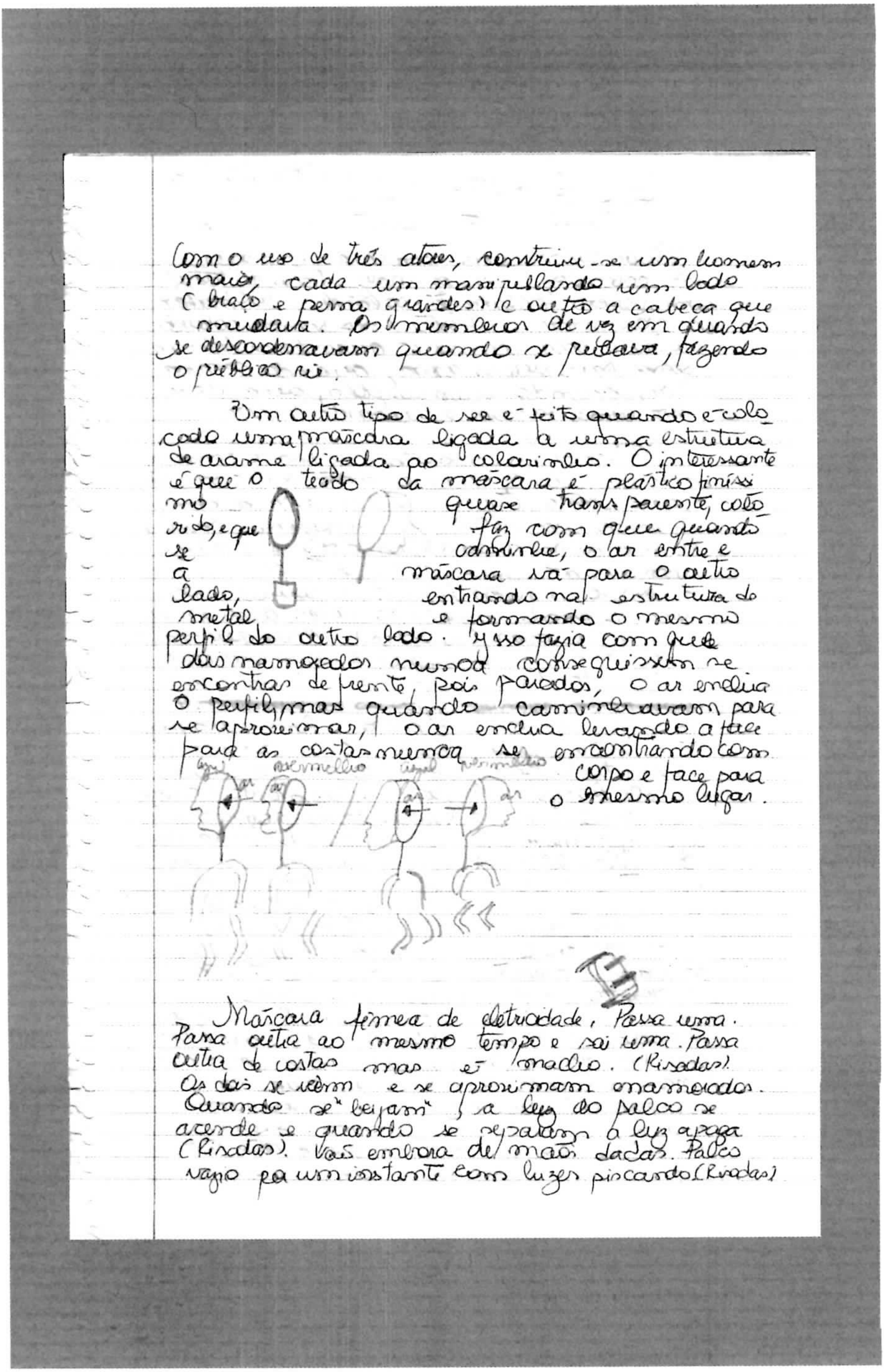
Numa visão a partir de Bachelard, para quem a duração do tempo é formada de instantes sem duração, o personagem beckettiano estaria tomado por uma concepção bergsoniana, organizando os instantes em prol de uma moldura, revelando uma importância pela duração. Ao realizar uma gravação anual no decorrer de sua vida, provavelmente a cada dia de seu aniversário,

---

[9] DE MARINIS, Marco, op. cit., p. 97.

[10] PAVIS, Patrice, op. cit., p. 384.

[11] BECKETT, Samuel. *A última gravação*. São Paulo: Editora Arcádia. p. 228.


azul
vermelho
azul
vermelho
ar
ar
ar
ar

Com o uso de três atores, constrói-se um homem maior, cada um manipulando um lado (braço e perna grandes) e outro a cabeça que mudava. Os membros de vez em quando se descoordenavam quando se pedalava, fazendo o público rir.

Um outro tipo de ser é feito quando é colocado uma máscara ligada a uma estrutura de arame ligada ao colarinho. O interessante é que o tecido da máscara é plástico finíssimo quase transparente, colorido, e que faz com que quando se caminhe, o ar entre e a máscara vá para o outro lado, entrando na estrutura de metal e formando o mesmo perfil do outro lado. Isso fazia com que dois namorados nunca conseguissem se encontrar de frente, pois parados, o ar enchia o perfil, mas quando caminhavam para se aproximar, o ar enchia levando a face para as costas nunca se encontrando com corpo e face para o mesmo lugar.

Máscara fêmea de eletricidade. Passa uma. Passa outra ao mesmo tempo e sai uma. Passa outra de costas mas é macho. (Risadas). Os dois se veem e se aproximam enamorados. Quando se "beijam", a luz do palco se acende e quando se separam a luz apaga (Risadas). Vão embora de mãos dadas. Palco vazio por um instante com luzes piscando (Risadas)

Krapp relata as impressões e acontecimentos do último ano. Ocorre então uma divisão ainda maior de instantes e durações: no ato da gravação, o personagem evoca os instantes ocorridos durante o ano, como que tentando inseri-los numa moldura, a duração; aos 69 anos, ouve o relato realizado há trinta anos (que era um instante organizando uma duração formada por instantes), mas que agora não é mais instante, tornando-se também passado e sendo assimilado como uma segunda duração. Enfim, se na ocasião dirigia-se ao passado para cristalizá-lo em relação ao instante da gravação, ao mesmo tempo formava o passado do futuro, ao pretender ouvir o relato após algum tempo.

A psicanálise nos propõe a recuperação dos estratos profundos da nossa memória esquecente e a tecnologia surge, como indica Melo e Castro, "como uma projeção material, de caráter sintomático, ciente, onde os desejos de ocupação de espaço, de eternidade ou de poder absoluto sobre as circunstâncias se alojam e se debatem obscuramente, perante a nossa própria ignorância"[12]. Diferentemente do drama entre memória e esquecimento vivido por Krapp, projetado tanto em seu universo interior como no universo exterior, de natureza tecnológica, as notações realizadas não chegam a empregar uma extensão cibernética, com capacidade de memória e "inteligência" artificiais e diminuição do caráter subjetivo, transformando a memória em unidades de informação (bits). A percepção humana, no máximo, é traduzida pela escrita, ainda que uma possível tentativa de compreensão objetiva e artificial do que na origem era subjetivo e natural, como faz Krapp, resulte da mesma maneira na impossibilidade de compreender sentimentos e emoções em sua plenitude.

Se as gravações realizadas por Krapp sucessivamente anulam-se umas às outras, constituindo muito mais o registro do esquecimento do que o da memória, tal leitura responsabiliza a impotência limitadora do cérebro humano e vincula sua motivação pessoal à (in)capacidade de memória, sendo, portanto, uma memória-esquecimento. Ao pretender elaborar uma memória artificial, com o uso do gravador de som, Krapp teria preservado os acontecimentos para mais tarde, quando ocorresse o esquecimento, poder rememorá-los por meio da gravação. De maneira semelhante, a revivescência do passado, pelo modo como os acontecimentos ganham novamente vida por meio do contato com as anotações sobre os espetáculos, permite a redescoberta daquele horizonte e a rememoração dos esquecimentos mais profundos. Escrevo ontem o que quero relembrar futuramente, assim como revivo agora o que vivi outrora.

---

[12] CASTRO, E. M. de Melo. O Fim Visual do Século XX. In: *À procura do esquecimento perdido*. São Paulo: Edusp, 1993. p. 262.

O QUE RESTA DO BUTÔ: OS RISCOS DO COLONIALISMO NA DANÇA

Christine Greiner

A morte do mestre Kazuo Ohno (1906-2010) representou uma grande perda para todos. O seu legado está documentado e faz parte da vida de artistas, jornalistas, curadores, estudantes e críticos que o conheceram ou ouviram falar dele. Mas ao indagar o que resta do butô após a sua partida, este artigo não se refere ao que fica como herança artística, e sim, à lacuna, à impossibilidade de dizer e de agir que assombra a sua história. Isso porque, partindo da discussão proposta pelo filósofo Giorgio Agamben[1] acerca do conceito de testemunho; o que resta é sempre o silêncio que sobrevive em ato à impossibilidade de falar. Não raramente, quem testemunha o faz no lugar daquele que não tem mais voz. O objetivo deste artigo é fazer um breve histórico dos diálogos entre Japão e Brasil nas artes do corpo e analisar o caso específico do butô, chamando a atenção para alguns aspectos políticos da sua presença na América Latina (especialmente no Brasil e na Argentina), onde as complexas mediações entre experiência artística e mercado de trabalho demonstram vestígios claros de nossa herança de povos colonizados.

Como todos sabem, a maior colônia japonesa fora do Japão está no Brasil. O contato dos artistas brasileiros com a dança e o teatro japonês começou logo nos primeiros anos da imigração. No entanto, de 1908 a 1938, muitas atividades ficaram restritas aos integrantes das comunidades, fiéis aos costumes de províncias específicas do Japão. Mesmo durante o segundo período mais intenso de migrações, entre 1953 e 1979 (os anos que sucederam o governo nacionalista de Getulio Vargas), ainda era mais comum encontrar grupos de jovens ou senhoras com roupas típicas festejando datas do calendário nipônico em praças ou salões organizados para aulas de japonês e atividades lúdicas, do que propriamente identificar um intercâmbio que pudesse gerar alguma manifestação artística profissional, culturalmente híbrida.

---

[1] AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz, o arquivo e a testemunha*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

Foi apenas em torno da década de 1980, que artistas descendentes de famílias japonesas e alguns brasileiros sem qualquer laço de sangue, começaram a se interessar por técnicas e/ou modelos estéticos das manifestações nipônicas. Desta época em diante, é possível identificar diferentes graus de aproximação entre artistas do Japão e do Brasil.

As experiências pioneiras

Foi após a primeira visita de Kazuo Ohno ao Brasil, em 1986, que cresceu o número de artistas interessados pelo universo butô e pela cultura japonesa em geral. Entre as primeiras artistas que foram estudar no estúdio de Ohno em Yokohama, estão a atriz Ligia Verdi e, em seguida, a coreógrafa Maura Baiocchi e a dançarina Julia Pascali. Mas apesar da fascinação pelo butô, o teatro clássico não deixou de exercer seus encantos e, no começo da década de 1990, a atriz Alice K inspirou o pequeno grupo de artistas e pesquisadoras brasileiras descendentes de japoneses, que decidiram viajar para o Japão para realizar estudos específicos. Alice estudou durante um ano em Tóquio. O nô era, na ocasião, o tema de sua dissertação de mestrado na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Na volta ao Brasil, explorou a questão da tradução corporal do nô, à luz dos ensinamentos de Haroldo de Campos e, alguns anos mais tarde, passou a investigar o teatro cômico japonês e o butô, tendo em vista o seu encontro com a coreógrafa Anzu Furukawa, com quem desenvolveu vários projetos, tanto individualmente como em grupo, como foi o caso de "Afastem-se Vacas que a Vida é Curta", coreografia baseada na obra "Cem Anos de Solidão" de Gabriel Garcia Marques com o grupo Lume de Campinas. Aliás, é importante lembrar que o nascimento do Lume, concebido pelo ator Luis Otavio Burnier também foi, desde o início, contaminado pelas culturas orientais, por conta de seus estudos com Eugenio Barba (cujo treinamento *partia* de uma pesquisa que apostava no cruzamento entre oriente e ocidente) e as pontes que, mais tarde, o próprio Burnier criou com a semiótica da cultura e, especificamente, com o butô.

Na segunda metade da década de 1990, a coreógrafa Ângela Nagai também viajou ao Japão em busca de aulas práticas de nô, no seu caso, no Instituto Internacional de Nô em Quioto. Desde essa época, Ângela intuiu uma relação inusitada entre o candomblé e o teatro clássico japonês, uma vez que ambos apresentavam danças resultantes da incorporação de uma entidade, embora os procedimentos fossem absolutamente distintos. Esta e outras inquietações foram organizadas na forma de uma dissertação de mestrado no Departamento de Artes Corporais da Universidade de Campinas.

Aos poucos, a rede foi se ampliando. Durante a década de 1990, a coreógrafa Susana Yamauchi que já era bastante conhecida no meio da dança, decidiu investigar os seus laços com o Japão criando os solos "À Flor da Pele" (acerca do Japão imaginado) e "A Face Oculta" (após a sua primeira viagem à terra de seus antepassados). Após nove anos de pesquisa, completou a trilogia sobre o Japão com o solo "Sonhos", baseado nos sonhos de seus antepassados que imigraram entre 1921 e 1927 para o Brasil. A ideia de explorar os sonhos, surgiu da leitura dos contos de Ôoka Shôhei e Natsume Sôseki que falavam sobre resíduos de imagens que permanecem no subconsciente.

Em meados de 1990, a dançarina Denise Cutourké viajou para a fazenda de Min Tanaka, onde participou do projeto *Body Weather Farm* durante quase dois anos. No mesmo período, a coreógrafa Marta Soares estudou durante um ano no estúdio de Kazuo Ohno. Denise e Marta não tinham qualquer laço de sangue com a cultura japonesa, mas buscavam questões semelhantes às do butô. No caso de Marta Soares, o contato com Ohno funcionou, antes de mais nada, como um operador de desestabilização das informações relativas à dança contemporânea que havia construído em seu corpo depois de anos de estudo em Nova York, como demonstrou em suas coreografias "Les Poupées" (1997), "O Homem de Jasmim"(2000), "O Banho"(2004), "O Corpo que não aguenta mais" (2009) e "Vestígios" (2010).

As buscas por um outro Japão

A partir de 2000, despontaram novas gerações de artistas para rediscutir modos de aproximação e tradução entre Brasil e Japão. A performer Elisa Ohtake, por exemplo, embora tenha aperfeiçoado seus estudos de dança no Japão, ao lado dos artistas de butô Yukio Waguri e Akira Kasai, nunca pretendeu "aplicar" o butô em qualquer uma de suas performances. À Elisa, interessava primordialmente a questão da representação, da ironia, do pastiche e do *fake*, muito característicos da cultura japonesa, sobretudo no seu universo pop. Trata-se, portanto, de um atravessamento de questões culturais que acabam encontrando o Japão por outras vias, sem explorá-lo propriamente como um "tema". Outro exemplo é o da dançarina Letícia Sekito que passou a se interessar pela cultura de seus antepassados ao entrar em contato com o universo pop japonês e tem trabalhado, nos últimos três anos, uma linguagem que não se propõe a discutir ou elaborar grandes questões, mas se deixa levar pelo fluxo de imagens. O próprio titulo de uma de suas peças "Disseram que era japonesa" (2004) é exemplar. De fato, foi por conta de as pessoas indagarem que tipo de "dança japonesa" Letícia praticava, que ela decidiu apresentar, de maneira lúdica, os seus laços de identidade, respondendo com bom humor à obsessão generalizada por raízes étnicas.

Além dos artistas que foram estudar no Japão ou buscaram reinventá-lo, é importante mencionar aqueles que tiveram contato com a dança e os treinamentos nascidos no Japão, mas implementados aqui mesmo no Brasil, através de imigrantes que consolidaram a aliança entre as duas culturas.

O pioneiro foi Takao Kusuno (1945-2001) que se radicou no Brasil em 1977 e, desde então, trabalhou com muitos dançarinos e atores brasileiros. Takao nunca mencionou a palavra butô nos primeiros anos de seu trabalho no Brasil, e pouco se sabe sobre qual foi, de fato, a sua experiência com butô no Japão. No entanto, as transformações que provocou entre os artistas brasileiros são indiscutíveis. E se não fosse a sua presença entre nós, consolidada pela amizade e empatia com Kazuo Ohno, após 1986, dificilmente o butô teria um impacto tão significativo no Brasil. Takao introduziu, pouco a pouco, alguns princípios da relação do corpo com o espaço e explorou as possibilidades de cada intérprete, a relação com a vida, a morte e a percepção do outro, até criar a sua Companhia Tamanduá nos últimos anos de sua vida. Pode-se dizer que Takao deixou marcas fundamentais entre artistas como o diretor de teatro Antunes Filho que já tinha forte vinculo com Japão a partir do contato com o diretor Tadashi Suzuki e o próprio Kazuo Ohno; o coreógrafo Ismael Ivo e tantos outros artistas da dança e do teatro brasileiro que conviveram com o mestre como foi o caso de Denilto Gomes, Patrícia Noronha e Emilie Sugai, entre outros.

O segundo imigrante japonês, que continua atuante fertilizando processos de criação entre artistas brasileiros, é Toshiyuki Tanaka (conhecido como Toshi) que já está no Brasil há pouco mais de uma década e tem apresentado a inúmeros artistas e estudantes de arte, o seitai-ho, o do-ho e outros exercícios de preparação corporal para explorar a percepção, a consciência e os diferentes estados do corpo a partir dos ensinamentos de Noguchi, o seu mestre no Japão. A noção de caminho e a percepção da natureza, sempre foram os pontos de partida para estes treinamentos, tanto para Takao como para Toshi, e tem rendido frutos mesmo entre aqueles que não se dedicam especificamente à cultura japonesa, como é o caso do diretor de teatro e professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Francisco Medeiros e da atriz e professora da Universidade de Brasília Rita de Cássia de Almeida Castro, ambos ex-alunos de Toshi. Há muitos outros exemplos, como o da atriz Ondina Castilho que relacionou a experiência das aulas de Toshi com suas vivências anteriores com o diretor Antunes Filho e com o Japão, onde viveu durante dois anos.

O caso específico da fascinação pelo butô

Embora os teatros e danças tradicionais japonesas tenham sempre exercido grande fascinação entre nós, nada se compara ao impacto do butô. A presença de Kazuo Ohno nos palcos brasileiros e argentinos em 1986 transformou o nosso conceito de dança, de corpo, de morte e de arte. Na época, Ohno oferecia aulas gratuitas para todos os interessados e o seu estúdio tornou-se um ponto de encontro de artistas de todo o mundo, transformando-o em uma espécie de embaixador do butô.

Neste circuito, pouco ou nada se falava sobre o criador do butô Tatsumi Hijikata (1928-1986). Este nunca havia saído do Japão e faleceu justamente no ano em que Ohno começou sua turnê pela América Latina. Na ocasião, não tínhamos nenhuma informação sobre aquelas imagens que começavam pouco a pouco a se espalhar pelo mundo. Embora esteja publicado em tantos livros, não foram a guerra, as bombas atômicas ou a crise existencial que permeia os limites entre a vida e morte que engendraram o butô. O contexto geral criou possibilidades, mas nunca foi apropriado definir o butô como um efeito social ou como uma combinação de dança expressionista alemã com a tradição japonesa.

O corpo em crise, testado pelo butô, precisa nascer localmente. Não faz sentido de maneira genérica. Portanto, os dados cronológicos ajudam mas são insuficientes. E mesmo a relação com o chamado butô das trevas de Tatsumi Hijikata ilumina mas não resolve todas as indagações daquilo que veio a ser o butô em outras culturas. É preciso chegar cada vez mais perto das diferenças de concepção do chamado "corpo morto" que, amadurecidas durante mais de cinco décadas, sobrevivem aqui e ali, ganhando novas configurações muitas vezes extremamente banais. Isso porque, nas últimas décadas, uma busca messiânica tomou conta de paises como o Brasil, a Itália, a França, a Argentina, o México e os Estados Unidos, reinterpretando *à la mode,* os ensinamentos de Kazuo Ohno e de Hijikata. Poucos foram os artistas que incorporaram, antropofagicamente, algumas de suas questões mais importantes, sem se contentar em legendar os grandes temas. De certa forma, a dificuldade de tradução pode ter sido um dos grandes fatores que dificultaram um entendimento mais complexo e apropriado do sistema butô. Os cadernos de criação de Hijikata e o seu sistema de notação chamado *butô-fu*, nunca foram traduzidos no Brasil. Ao contrário da informação que recebemos, inclusive através de artistas japoneses que passaram por aqui, o butô foi sistematizado, organizou padrões de movimento (que representavam a tradução de metáforas poéticas e imagens), gerou uma metodologia de ensino e pode, afinal, ser considerado uma técnica de dança. O arquivo genético de Hijikata, documentado pela Universidade Keio, digitalizou todo o material (obras, experimentos iniciais, o butô-fu, entrevistas, textos, etc.) que está em parte disponível pela internet.

As imagens do butô veiculadas por Ohno

Kazuo Ohno nasceu em 1906 na ilha de Hokkaido. Após concluir a Escola de Atletismo, tornou-se professor de ginástica em uma escola cristã. Em 1929, assistiu o espetáculo da dançarina espanhola conhecida como *La Argentina* e, pouco depois, o do alemão Harald Kreutzberg. Já nesta época pouco importava a identificação com uma escola, modelo estético ou técnica específica. Em 1933, decidiu estudar com Baku Ishii e, mais tarde, com Takaya Eguchi. Os dois artistas são considerados no Japão os precursores da dança moderna alemã de Mary Wigman.

A escolha de Ohno não foi aleatória. No começo dos anos 1930, o panorama da dança em seu país era composto pelas danças clássicas japonesas, algumas provenientes dos teatros *nô* e *kabuki*, aulas de balé clássico ocidental e de dança moderna. As técnicas ocidentais eram bastante procuradas, apontando para novas abordagens de trabalho corporal. No caso específico das experiências inspiradas por Wigman, haviam muitas possibilidades de improvisação para a investigação de novos movimentos que não partiam de modelos pré-estabelecidos no sentido de uma espécie de encadeamento de “passos de dança”. Por isso pareciam particularmente interessantes.

De 1938 a 1946, Ohno serviu ao exército e ao voltar para o Japão, foi convidado a dar aulas na famosa academia de Mitsuko Ando. Supostamente, o seu curso seria de dança moderna, mas o trabalho já tinha uma marca bastante singular. De fato, Ohno havia estudado dança apenas durante cinco anos e se ausentado durante os seis anos seguintes devido à guerra. Isso não significa que a dança deixara de fazer parte de sua vida. Ao contrário, as imagens tornavam-se mais e mais complexas. Aos 43 anos, estreou o seu primeiro recital explorando principalmente o que chamou de "modos de expressão". O seu objetivo era expressar sentimentos, mas admite que, nesta época, ainda não sabia exatamente o que buscava. Em 1954, a história tomou um novo rumo. Ohno conheceu Tatsumi Hijikata, um estudante que frequentava aulas de jazz no estúdio Ando.

A pesquisa inicialmente chamada de *ankoku buyô* incluia as aulas de Ohno, experimentos de improvisação com a dançarina Akiko Ohara (residente no Brasil há mais de quarenta anos na comunidade Yuba) e a memória fragmentada da vida nada estável de Hijikata. Além disso, a leitura de autores como Yukio Mishima, Antonin Artaud, Jean Genet, George Bataille, Marquês de Sade e Lautréaumont; e a observação cuidadosa da obra de artistas como Gustav Klimt, Hans Bellmer, Pablo Picasso, Wolz e Francis Bacon, foram, aos poucos, compondo uma rede complexa de informações.

Em 1977, depois de participar de muitos espetáculos sob a direção de Hijikata e do grupo *Ankoku butô ha;* Kazuo Ohno criou a sua própria escola em Yokohama e começou a carreira como solista com a obra "Homenagem à la Argentina". Em 1980, estreou "A Mesa" no Festival de Nancy e passou a viajar pelo mundo inteiro, sendo reconhecido como um dos maiores intérpretes do nosso século.

Para conhecer melhor o universo criado por Ohno, é interessante observar que ele partiu sempre de imagens externas e internas: a da dançarina espanhola La Argentina, a pintura de Natsuyuki Nakanishi ou a memória da mãe.

Para a criação da coreografia "Mar Morto" trabalhou com a imagem da criança no útero materno; o mar salgado em Israel que, há bilhões de anos, havia sido ligado ao Mar Mediterrâneo; e um fantasma que atravessava as placas tectônicas. Em "Water Lilies", inspirada na obra de Monet, havia também uma imagem, desta vez, a da virgem Maria atravessando o jardim de Monet.

Segundo Ohno, a dança começava sempre nos gestos do cotidiano e era preciso trabalhar durante anos para analisar, organizar os próprios gestos e aprofundar a consciência da vida. Durante as suas aulas em Yokohama, costumava formular muitas questões sobre a vida diária, o autorrespeito e o respeito pelos outros. Os temas mais comuns eram a felicidade e a dor de viver, as feridas da vida e a qualidade selvagem da natureza. As cicatrizes do corpo pareciam estar sempre abrindo e fechando, mas haviam também as cicatrizes do coração, um tema recorrente em suas lições, assim como o dos insetos, do útero materno e das marionetes, que se referia ao "deixar-se mover por algo". Ele explica que o estudante de dança é como um criador do mundo, sem identidade, existindo antes do aparecimento do individual. Então tudo não passa de um jogo. Não é à toa que Ohno reconheceu a grande afinidade entre o butô e o teatro de bonecos. É como se o corpo fosse manipulado por algo externo a ele mesmo.

Outra metáfora importante era a dos insetos. Ohno sonhou com um inseto que estava na sua mão e era uma espécie de lagarta. Após algum tempo, esta lagarta transformou-se na sua mãe já morta. O inseto, para Ohno, era uma espécie de síntese da dança. Isso porque, muitos insetos passam por fases de metamorfose e alguns carregam o esqueleto para fora do corpo, transformando-o em um corpo virado pelo avesso. Segundo Ohno, à princípio todo mundo dança com uma cabeça repleta de desejos. É preciso saber de onde viemos, para onde vamos, como nos movemos. Mas, aos poucos, o treino do butô muda o foco. O universo deixa de ser apenas o corpo individual, buscando conexões com o seu entorno. O cérebro continua sendo importante, mas surgem diferentes perguntas do tipo: é possível dançar partindo de outros órgãos internos como o coração e os rins? Qual o nível de consciência que temos desse interior? Como ele se relaciona com o que está fora, no mundo?

A constituição do corpo não é criada apenas pelo cérebro. Essa constatação é importante porque o uso dos sentidos diversos passa a interessar. Há coisas que não se veem e que não estão sob controle racional, mas que existem. Coisas que não são tocadas mas têm textura, materialidade. Para criar a dança, de acordo com Ohno, era preciso compreender a origem da vida, como ela se forma como embrião ou bactéria. Um dançarino pode falar e refletir acerca de tudo: o corpo, Deus, a natureza, o universo... mas a origem da dança no corpo seria sempre a não ideia, o que ainda não foi formatado, o que conecta o dentro e o fora em um estado primário, precário, em formação.

A memória do corpo seria também a memória do universo e da vida. Só assim teria sentido dançar. Não se trata de uma forma pronta que se move, mas de algo que a precede. Certa vez, Ohno comentou que depois de ver muitas gravações das primeiras apresentações de "La Argentina" que acabou esquecendo muito do que havia feito. Afinal, não era mesmo possível dançar aquilo de novo para manter o que se chamava no ocidente de "repertório". Butô deveria ser criado a cada segundo. Ao perder um momento, nada mais acontece. Por isso não haveria como dizer quando começa a criação de uma dança. Butô não começa a ser feito para um espetáculo. É durante toda a vida. A preparação, o estudo e a vida precisam andar juntos.

A outra imagem recorrente em sua obra é a do coração. Segundo Ohno, no começo ele pensou em corpo, coração e cabeça como se estivesse olhando no espelho, sendo visto de fora. Mais uma vez, como no caso do inseto, aparecia a questão do que está dentro e do que está fora. A dança começava com o coração. Mas é importante lembrar que kokoro em japonês é coração que pensa e sente. O propósito do butô é aprender como um inseto. Há ações inteligentes, mas não necessariamente racionais. O pensamento é o pensamento do corpo. Por isso o trabalho é sempre individual, mas ao mesmo tempo, não é isolado. No corpo, não estamos sós, dizia Ohno. Aprendemos o tempo todo, mesmo com os mortos. É necessário experimentar manter os olhos abertos sem ver nada, como os insetos que buscam a luz. Se acendermos uma luz, ela chamará os insetos. Eles se dirigem a ela sem psicologia. Ao dançar de olhos fechados perde-se uma parte essencial do corpo, mas ao mesmo tempo, algo diferente é reconhecido. Ele conta que teve um cachorro que morreu de olhos abertos e translúcidos e a partir de então, este foi o olhar que passou a lhe interessar para criar a dança. O olhar realista e o olhar teatral não serviam mais. Ohno buscava o olhar de morto. Ao entrar em contato com estas metáforas, existe um grande risco de desentendimentos e elocubracões. Não se trata de um "vale tudo". Matar o corpo para criar uma dança, significaria matar a submissão da expressão do corpo à vontade de um sujeito, sem o reconhecimento de que o corpo é um sistema e que as suas conexões com o ambiente são decisivas, como a luz para o inseto.

Os riscos do colonialismo na dança

Nos últimos anos, Ohno já não conseguia mais dar aulas em seu estúdio. A função ficou com Yoshito Ohno, seu filho e parceiro. Os interessados continuaram vindo de vários paises, mas especialmente do ocidente. Mesmo mais recentemente, quando se começou a cobrar uma taxa pelas aulas avulsas, o movimento continuou. Ao voltar para seus paises de origem, muitos artistas começaram a transmitir aquilo que compreenderam dos ensinamentos. As instruções eram sempre metafóricas e complexas. Muitos japoneses também fizeram parte desta mesma itinerância, passando pelas aulas e seguindo adiante com suas próprias inquietações, quase sempre para fora do Japão, onde a recepção do butô sempre foi mais rentável.

Alguns destes artistas foram responsáveis por uma série de conclusões que passaram a definir o butô fora do Japão. Assim como já havia acontecido com mestres como Rudolf Laban e o brasileiro Klauss Vianna, na falta de um treinamento traduzido na forma convencional do condicionamento corporal a partir de módulos de movimento, vocabulários ou passos; a tendência foi buscar o extremo oposto, uma espécie de vale tudo ditado pela compreensão de cada sujeito que passa a se considerar apto a dançar a partir daquilo que imagina. Como todo processo evolutivo gera padrões conforme passa o tempo, neste caso, proliferam os estereótipos, tanto na forma de supostos *aforismos* do butô, como na de modelos estéticos (a cabeça raspada, o corpo pintado de branco, os olhos revirados, etc). Os supostos mestres deste novo "entendimento" de butô reafirmam o mito de que todos podem dançar butô e de que cada um tem o seu butô particular. Entre nós latinoamericanos (este mesmo fenômeno pode ser observado na Argentina e em outros paises latinos), ainda persiste uma tendência colonial que acredita que tudo que vem de fora é melhor do que aquilo que investigamos entre nós. Esta postura se agrava quando os ensinamentos estrangeiros vem banhados em um discurso atraente como o oriental. Neste caso, ganha feições daquilo que Peter Sloterdijk[2] identifica como "fast-food asiático" e todos nós engolimos com facilidade. Não é apenas butô, mas a relação mestre-discípulo, uma suposta transcendência, uma suposta noção de saúde, uma suposta noção de revolução.

Curiosamente, sempre foi da natureza do butô, sobretudo em seus primórdios, testar as possibilidades da metamorfose do corpo e construir um corpo antinarcísico, amparado na noção de que o corpo nunca está apartado do lugar onde está e por isso reinventa-se localmente. No entanto, este legado de autonomia acabou sendo enfraquecido durante os processos de tradução no Ocidente, em grande parte devido às interpretações dos novos "mestres" japoneses que fazem sucesso entre nós. Não é tão surpreendente quanto parece. O mercado pede sempre por modelos e produtos que possam ser vendidos e comprados. Faz parte da dinâmica de circulação da arte, a despeito de todas as discussões que vem sendo feitas acerca da natureza processual e de pesquisa da arte contemporânea. Neste sentido, como pesquisadora de butô há muitos anos, tenho sempre a impressão de que o que resta do butô hoje é mesmo a lacuna. Para sair deste buraco será preciso acionar novas conexões para além dos dispositivos mercadológicos de poder e dos discursos de gurus coloniais.

---

[2] SLOTERDIJK, Peter. *A mobilização infinita, por uma cinética política*. Tradução de Paulo Osório de Castro. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.

ONDE ACABA A TEORIA?

Óscar Cornago

A princípio pensei em falar sobre a obra de um diretor, o trabalho de um artista, uma corrente teatral, um movimento estético. Falar sobre determinado enfoque crítico, um discurso, uma teoria ou um novo método de análise. Falar de alguém, de uma vida, um destino, uma paixão, um sonho ou um capricho. Falar sobre minha dedicação à pesquisa (não há uma palavra melhor para nomeá-la?).

Também pensei em falar sobre os espaços de representação, os espaços de atuação, sobre a forma como se organizam. Espaços para mostrar e ocultar, para dar visibilidade, para se fazer ver. Espaços para fazer teatro: o teatro da cultura, da academia, da arte, o teatro dos festivais, o teatro da universidade. Espaços de exposição, de abertura. A cerimônia de abrir-se em frente dos outros, que estão diante de nós, olhando, esperando que aconteça algo desse lado do palco (sem fé excessiva, quem sabe). Espaços de fragilidade, de dúvida, de afirmações, de mentiras e verdades.

O “eu” aqui e ali, às vezes mais visível, às vezes menos, o “eu” no mundo da arte, da televisão, da cena, da universidade. Os teatros do eu. As políticas do eu. O que significa dizer “eu” diante dos outros, na cena de teatro ou na cena da crítica, da pesquisa?

Quando um pesquisador diz “eu”, quem está dizendo “eu”? E se não diz “eu”, onde está o “eu” – o eu do intelectual, do crítico, do professor universitário, do pesquisador? Quem se esconde atrás desses personagens?

Quando os autores dramáticos passaram a publicar seus textos, e os diretores começaram a encenar esses textos e a colocar seu nome em um espetáculo, e os criadores deixaram de conceber seu trabalho como a encenação de um texto, e os atores fizeram de seu trabalho um ato consciente de criação, de compromisso consigo mesmos e com seu próprio tempo?

E os pesquisadores, os teóricos... sempre existiram? Deixarão de existir algum dia?

A cena em primeira pessoa. A pesquisa em primeira pessoa.

A cena como espaço de expressão do outro, dos outros, de um coletivo, de uma sociedade. A cena como expressão de um grupo ou o teatro como expressão de um indivíduo, de muitos indivíduos.

A história do teatro como uma história de identificações, inclusões, criação de identidades comunitárias, classes sociais, coletivos políticos. A história do teatro como a história de uma resistência a ser incluída, diluída, identificada, classificada.

O ator como instrumento que dá voz àquele que não está em cena, instrumento de representação do ausente, dos deuses, dos reis, do povo sem voz, da própria cena, do ato de atuar; espaço subsidiário de outros espaços. O ator como corpo emprestado aos outros, para que façam algo com ele. Qual é a voz dos atores? O que dizem os atores quando não mais existem autores dramáticos, nem diretores, nem criadores? Os atores são criadores? Quem faz o teatro? Os atores o fazem?

O pesquisador a serviço de seu tempo, suas instituições, sua universidade. O pesquisador a serviço de seu currículo, sobretudo.

Eu e os outros... os outros e eu.

"A sociedade morreu, só existem os indivíduos" (disse Margaret Thatcher, "uma indivídua", no princípio dos anos oitenta. É o início do neoliberalismo. A sociedade de mercado em plena potência. Consumir obras, consumir livros, consumir teorias, consumir pesquisas). O que fazemos com a palavra em cena, a palavra que fala dos outros, fala do outro, se dirige ao espectador, se dirige à sociedade que morreu? E com os corpos, o que fazemos com os corpos?

A sociedade morreu? E onde estão os indivíduos?

Quero falar com você, quero lhe dizer algo. Quero que me olhe, quero chamar sua atenção, quero seduzi-lo, quero que não se esqueça de mim. Quero lhe dizer o que sinto, o que penso. Quero lhe contar o que sonho e o que me tira o sono. Quero lhe dizer tudo que odeio. Quero que veja a raiva que tenho. Essa é minha verdade.

Quero lhe dizer o que significa essa obra, quais são seus valores, por que ela é uma obra boa ou uma obra má. Quero lhe contar uma história, A história. Vou lhe contar a história para que você possa compreendê-la. Vou lhe explicar a mensagem. Vou lhe dizer o que está acontecendo em cena, pois você não consegue perceber. Vou lhe dizer toda a verdade (como diziam os personagens de Sara Molina), nada mais que a verdade.

Como saber quais são as boas obras, as melhores, as mais bem interpretadas, as que ficarão para a história. Que história? Quais são os critérios?

Quais são as obras que os programadores selecionam, aquelas que vão aos festivais, se apresentam nos teatros públicos e todo mundo aplaude?

Para que fazer mais uma obra, outra performance, outra ação, outro texto, outra representação? Para que escrever um novo livro, outra crítica, uma nova teoria, um belo ensaio, bem escrito, desses que dá gosto ler (ainda que não acrescente nada).

As obras que todo mundo vê, os livros que todo mundo lê (ou “quase” todo mundo). As obras aclamadas internacionalmente e os teóricos citados em todas as universidades, em todos os encontros. As obras aplaudidas em festivais internacionais e as obras que ninguém vê, de que ninguém fala, que ninguém conhece, exceto um grupo de amigos.

Quem faz as obras, com quem as faz, com que se fazem? Quem está por trás da obra? Quem escreve as histórias, constrói as teorias e os métodos de análise, as classificações? Quem está por trás das teorias, das histórias, das investigações? Trabalhar em Lima, em Barcelona, em Havana, em Montevidéu, em Berlim, em Nápoles, em um povoado da Irlanda ou na província de Jujuy, na Argentina, perto da fronteira com a Bolívia.

Fazer bom teatro em Nova York, em São Paulo, em Bilbau, no Distrito Federal ou em Nova Délhi. O que Bogotá tem a ver com Roma? O que Madri tem a ver com Salvador da Bahia e Buenos Aires com Tegucigalpa?

Fazer teoria do teatro em Madri, no Conselho Superior de Pesquisas Científicas, em Paris VIII, em Genebra, em Santiago do Chile, na Universidade Livre de Berlim. Pensar teatro na Espanha, na Europa, no Marrocos, no norte do Canadá, na Nicaraguá, em Varsóvia, no Líbano. O que um lugar tem a ver com o outro?

O que significa fazer bom teatro? Qual é o teatro que cabe fazer agora?

O que significa fazer uma boa pesquisa? Qual é a teoria que cabe fazer agora? A mais atual, a mais pertinente?

Vejo uma obra e o que vejo além dela? Vejo a mim mesmo? Vejo o artista que fez a obra? Encontro minha própria história, outras histórias? De onde vêm essas histórias? Vejo o lugar em que a obra foi feita, vejo o Festival em que foi programada?

Penso no artista, em quem fez a obra, naqueles que a fizeram? Penso por que a fizeram, para quem a fizeram?

Olhar o que não se mostra. Adivinhar o que há por trás. Devolver à cena a matéria humana com que é feita.

A universidade (quero dizer, a cena) como mapa de relações, encontros e cruzamentos: do diretor com os atores, dos atores entre si, de todos com a obra que fazem, do artista com o público, do espectador com o ator para quem olha nesse momento, de mim mesmo com a obra que vejo.

A pesquisa como cristalização de algo que não para de se mover, de algo que está mudando a cada momento, da vida dos próprios atores (sociais); a pesquisa como representação efêmera do rio que corre subterrâneo. O que me interessa mais, a investigação ou aquilo que a alimenta?

Leio um livro, um ensaio, e penso em quem escreveu. Me pergunto por que escreveu. De que vivem os artistas? De que vivem os críticos, os pesquisadores?

Como vivem os artistas… e os teóricos, os críticos, os professores universitários?

O que a pessoa tem a ver com o trabalho que faz? O que tem a ver o que essa pessoa fazia há vinte anos com o que faz agora? O que tem a ver o primeiro livro que escrevi com o que escrevo agora?

Uma obra e outra obra e outra obra…, como a larva que deixa um rastro na caminhada. Que desenho esse rastro forma? O desenho de uma vida, de um percurso. Vejo uma obra e adivinho um percurso. Como se chegou até ali? A partir de onde a obra se fez? Pensar o movimento, a obra como confissão pública de uma experiência pessoal, histórica, de um momento de vida.

Vejo uma obra e vejo por trás dela uma produtora de espetáculos. Faço a crítica da obra ou faço a crítica da produtora? Leio um ensaio de teoria do teatro e vejo uma moda. Questiono a eficácia dessa teoria ou da corrente a que pertence?

Fazer um espetáculo por ano. Dois espetáculos por ano. Um trabalho, outro trabalho, outro trabalho. Escrever três livros por ano (quero dizer, "organizar"). Participar de seis congressos, cada um deles em um país diferente (se possível) e publicar alguns artigos, que não se sabe quem vai ler.

Você me vê? Vê meu trabalho?

Quem interessa mais? Quem entedia menos?

Faço meu trabalho para ganhar a vida, para ter um saldo no final do mês, para ser famoso. Para encontrar um sentido. Para salvar os outros, para salvar a mim mesmo.

Para que todo mundo veja como atuo bem, como escrevo bem, como penso bem. Como sou honesto, como tenho compromisso com meu tempo, com minha história, com aqueles que não têm a sorte que tenho.

Vejo um ensaio de Denise Stutz em *O canto da cabra*, em um pequeno teatro em Madri que fechou pouco depois. Estou sozinho na plateia. Começo a chorar, não consigo parar de chorar.

Onde acaba a teoria? Onde começa? O choro pode ser uma forma de teorizar sobre algo, uma forma de investigar?

E este texto, pode servir como teoria? Uma teoria criativa,"performativa", uma boa teoria ou uma teoria má?

O que você pensa?

SOBRE OS COLABORADORES

Antonia Pereira Bezerra é atriz, dramaturga, professora da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UFBA, Pesquisadora do CNPq (PQ 1D), membro dos Grupos de Pesquisa Dramatis e Gipe-CIT e coordenadora do PPGAC/UFBA.

Armindo Jorge de Carvalho Bião é ator, dramaturgo, encenador, bolsista PQ/CNPq e professor titular associado à UFBA, à *Université de Paris X Nanterre* e à *Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord*. Criador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA e da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – Abrace, lançou em 2009 os livros *Teatro de cordel e formação para a cena* e *Etnocenologia e a cena baiana*.

Beatriz Ângela Vieira Cabral é professora adjunta do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Udesc e ph.D. em Filosofia de Arte-Drama pela UCE/UK. Entre suas publicações, destacam-se "Looking for change – towards breaking down *habitus*" in *Education and Theatre Journal,* v. 10. Grécia: TheatroEdu, 2009, p. 13-22 e "Dorothy Heathcote – mediação e intervenção na construção da narrativa teatral em grupo" in *Cartografias do Ensino do Teatro.* Org. Narciso Telles e Adilson Florentino. Uberlândia: EDFU, 2009, "El profesor-dramaturg í la pedagogía pos-crítica", in *Anais do II Congrés Internacional de Didàctiques – L'activitat del docent: Intervenció, Innovació, Investigació.* Girona/ES, 2010, entre outros.

Cassiano Sydow Quilici é professor titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e professor colaborador da Unicamp. Mestre pelo IFCH/Unicamp, é doutor em Comunicação e Semiótica pela PUCSP. Autor de *Antonin Artaud: teatro e ritual* (2004) e de *Mateus Soares de Bob Marley* (1982).

Christine Greiner é professora doutora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, professora do Departamento de Linguagens do Corpo da mesma universidade e coordenadora do Centro de Estudos Orientais. Entre suas publicações, destacam-se *Butô, pensamento em evolução*, São Paulo: Escrituras, 1998; *O Teatro Nô e o Ocidente*, São Paulo: Annablume, 2000; *O corpo,* São Paulo: Annablume, 2005, *O corpo em crise*, São Paulo: Annablume, 2010.

Ciane Fernandes é performer, coreógrafa, e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, enfermeira e arte-educadora pela Universidade de Brasília, M.A. e Ph.D. em Artes & Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University, analista de movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, de onde é pesquisadora associada. É autora dos livros *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação* (São Paulo e New York), e *O corpo em movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas.*

Clóvis Massa é professor adjunto do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UFRGS e de Teoria e História do Teatro no Departamento de Arte Dramática da UFRGS, doutor em Letras na área de Teoria da Literatura (Fale/PUCRS), com estágio doutoral na Université Paris 8 – Saint-Denis e autor do livro *Histórias incompletas*.

Eliana Rodrigues Silva é professora associada III do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, pós-doutora pela Universidade de Paris 8, com mestrado em Artes pela University of Iowa (1983). Pesquisadora em História e Crítica de Dança, avaliadora de cursos, Inep, MEC, é autora de *Dança e pós-modernidade* (2005).

Ernani de Castro Maletta é professor adjunto do Programa de Pós-Graduação em Artes – Escola de Belas Artes da UFMG, doutor em Educação – FaE/UFMG, pós-doutorando com bolsa Capes, diretor cênico e musical, regente, ator e cantor.

Giuliana Simões, pesquisadora, atriz e dramaturga, é doutora em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Graziela Estela Fonseca Rodrigues, diretora, coreógrafa e psicóloga é professora titular do Programa de Pós-Graduação em Artes/Instituto de Artes/Unicamp e doutora em Artes pela Unicamp, onde dirige o Laboratório de Dança/Departamento de Artes Corporais/Instituto e Artes. É autora de *A travessia de Zica: as danças populares do Sul de Minas* (2008), *A mulher em busca de si mesma: autoconhecimento feminino* (2002) e de *Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação* (1997).

Hans-Thies Lehmann é professor titular de Estudos Teatrais da Universidade Johan Wolfgang Goethe, em Frankfurt am Main. Trabalhou como dramaturgista com os diretores Christof Nel e Theodoros Terzoloulos, entre outros. É membro da Academia Alemã de Artes Cênicas e tem diversos livros publicados, entre os quais *Theater und Mythos. Die Konstitution dês Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie* (*Teatro e mito: a constituição do sujeito no discurso da tragédia antiga,* 1991), *Postdramatisches Theater*, Frankfurt AM Main, Verlag der Autoren, 1999 (*O teatro pós-dramático*, Tradução de Pedro Sussekind, São Paulo: Cosac & Naify, 2007), *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, 2002 (*Escritura política no texto teatral*, tradução de Priscila Nascimento e Werner S. Rothschild, São Paulo: Perspectiva, 2009).

Helena Katz é professora na PUC-SP (Curso Comunicação das Artes do Corpo e Programa em Comunicação e Semiótica) e professora na UFBA – Universidade Federal da Bahia (Escola de Dança e PPGDança). Crítica de dança no jornal *O Estado de S. Paulo*. Coordenadora do CED – Centro de Estudos em Dança. Livros publicados: *Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo* (2005), *Danças populares brasileiras* (1989), *O Brasil descobre a dança descobre o Brasil* (1994), *Grupo Corpo Companhia de Dança* (1995).

Luiz Cláudio Cajaiba Soares fez pós-doutorado em Artes Cênicas pela Fapesb-PPGAC e doutorado pela UFBA/Universidade Livre de Berlim. É mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Faculdade de Comunicação e bacharel em Interpretação pela Escola de Teatro da UFBA. É ator, professor e vice-diretor da Escola de Teatro e vice-coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA. Consultor *ad hoc* da Fapesb. Comentarista de espetáculos teatrais para o programa Multicultura da Rádio Educadora da Bahia desde 2009.

Luiz Humberto Martins Arantes é professor-adjunto IV do Programa de Pós-Graduação em Artes/Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia (UFU/Fapemig), doutor em História pela PUC/SP e professor do Curso de Teatro da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais.

Paulo Merisio é professor-adjunto do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Unirio, doutor em Teatro pela Unirio e bolsista PQ2 do CNPq. Atuou de 2000 a 2009 como professor do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, onde é professor-colaborador do Mestrado em Artes. Dirige o grupo uberlandense Trupe de Truões, no qual é coordenador pedagógico do Ponto de Cultura (MG).

Óscar Cornago é pesquisador do Centro de Ciências Humanas e Sociais do Conselho Superior de Investigações Científicas de Madri. Integra o grupo Artea, vinculado ao Arquivo Virtual das Artes Cênicas. Publicou diversos livros, entre os quais *Discurso teórico y puesta em escena en los años sesenta*, *Resistir en la era de los médios*, *Políticas de la palabra*, *Pensar la teatralidad* e *Éticas del cuerpo*.

Regina Polo Müller é professora-associada do Programa de Pós-graduação em Artes da Unicamp, doutora em Antropologia pela USP, docente colaboradora voluntária do Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes da Unicamp, pesquisadora principal do Projeto Temático Fapesp "Antropologia da Performance: Drama, Estética e Ritual"/Napedra – Núcleo de Antropologia, Performance e Drama/USP/Unicamp.

Renato Ferracini é ator-pesquisador do Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp e professor do Programa de Pós-Graduação em Artes da Unicamp. Entre suas publicações, destacam-se *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator* (Editora da Unicamp, 2001), *Café com queijo: corpos em criação* (Hucitec, 2006) e *Corpos em fuga, corpos em arte (*Hucitec, 2006). É editor da *Revista do Lume*.

Stephan Baumgärtel é professor efetivo da Udesc, com mestrado em Letras/Inglês pela Universitat Munchen (Ludwig-Maximilians) (1995), doutorado em Literaturas da Língua Inglesa pela Universidade Federal de Santa Catarina (2005), e pós-doutorado na ECA/USP (2009-2010). Possui textos publicados, como *Em busca de uma teatralidade performativa além da representação dramática: reflexões sobre a variedade formal na dramaturgia contemporânea* em *Sobre PerformAtividade* (2009, Org. Edélcio Mostaço; Isabel Orofino; Stephan Baumgärtel e Vera Collaço) e *Políticas do corpo no palco Shakespeareano do séc XX: o ator travestido como força cultural conservador em duas montagens em As You Like It* (2008, Org. Ana Stegh Camati, Célia Arns de Miranda).

DIRETORIA DA ABRACE

Presidente
Luiz Fernando Ramos (USP)

1º Secretário
Flávio Desgranges (USP)

2º Secretário
Sérgio Ricardo de Carvalho Santos (USP)

Tesoureiro
Felisberto Sabino da Costa (USP)

Conselho Editorial
Cássia Navas Alves de Castro (Unicamp)
Marta Isaacsson de Souza e Silva (UFRGS)
Sílvia Fernandes (USP)

Conselho Fiscal – titulares
Fernando Antônio Mencarelli (UFMG)
Mário Fernando Bolognesi (Unesp)
Sérgio Coelho Borges Farias (UFBA)

Suplentes
Fernando Antônio Pinheiro Villar de Queiroz (UNB)
José da Costa Filho (Unirio)
Lúcio José de Sá Leitão Agra (PUC-SP)

2010 © Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Abrace)
ISBN 978-85-87776-07-5

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro poderá ser reproduzida, sob qualquer forma, sem prévia autorização da Abrace.

Realização:

Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Abrace)
Av. Araújo Pinho, 292 • Canela
40110-150 • Salvador • BA
www.portalabrace.org

Produção editorial e gráfica:

Et Cetera Editora
R. Caraíbas, 176 • Casa 8 • Pompeia
05020-000 • São Paulo • SP
Fones: (11) 3368-5095 / (11) 3368-4545
www.etceteraeditora.com.br • etcetera@etceteraeditora.com.br

Iconografia:

Shi-Zen, 7 cuias, 2004, Lume. Foto: Tina Coelho (capa)
Agada, 2004, Ricardo Puccetti. Foto: Julia Zakia (p. 6)
Você, 2009, Ana Cristina Colla. Foto: Adalberto Lima (p. 12-13)
Shi-Zen, 7 cuias, 2004, Lume. Foto: Tina Coelho (p. 22-23)
Na outra margem, 2010, Bernardo Del Rey e Manhã Ortyz. Foto: Alessandra Nohvais (p. 58-59)
Gebo, 2010, Ciane Fernandes. Foto: Alec Himwich (p. 92)
Processo Macbeth, 2009. Foto: Marco Cabral Vaz (p. 104)
A flor do café, 2008, Nara Calipo. Foto: Élder Ribeiro (p. 106-107)
Moteri na Aldeia Asuriní, 2006. Foto: Alice Villela (p. 124)
Bailado do deus morto, 1933, Flávio de Carvalho (p. 166-167)
Nascedouro, 2008, Elisa Massariolli da Costa. Foto: Isabella Pereira (p. 228-229)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Ensaios em cena / organizadores Cássia Navas, Marta Isaacsson, Sílvia Fernandes. — 1. ed. — Salvador, BA : ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas ; Brasília, DF : CNPq, 2010.

Vários colaboradores.
Bibliografia.
ISBN 978-85-87776-07-5

1. Artes cênicas 2. Ensaios 3. Teatro 4. Teatro – História e crítica I. Navas, Cássia. II. Isaacson, Marta. III. Fernandes, Sílvia.

10-10731 CDD-791

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes cênicas : Artes da representação 791

Impressão e acabamento: Yangraf Gráfica e Editora